

Propuesta de traducción al chino de la obra  
*Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez

TZU-HAN, YUAN

en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de Doctor en  
Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura

Universidad Carlos III de Madrid

Director(es):  
RAFAEL GARCÍA PÉREZ

Febrero, 2019

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



---

## AGRADECIMIENTOS

Gracias al apoyo de algunas personas, esta tesis ha podido llevarse a término. Por ello, me permito manifestar aquí mi más sincero agradecimiento a todos ellos.

En primer lugar, de manera especial y sincera, al director de este proyecto, el Profesor Rafael García Pérez, que me ha incitado a profundizar en el conocimiento del gran poeta español Juan Ramón Jiménez y en el libro objeto de traducción: *Diario de un poeta recién casado*. Su ayuda constante me ha permitido comprender y analizar esta obra poética desde una perspectiva más amplia. Al mismo tiempo, desearía expresarle mi más profunda gratitud por la orientación, el seguimiento, la supervisión continua y la lectura atenta de todos los capítulos de este trabajo, así como por su amabilidad y, sobre todo, su capacidad de orientar mis ideas y su paciencia a la hora de las correcciones. Las virtudes de este trabajo, si las tuviera, se deben a mi director, ya que sin su dedicación y apoyo esta tarea nunca habría sido posible.

De igual manera, me gustaría expresar mi agradecimiento a mis profesores de la Universidad Carlos III de Madrid: la profesora Gema Cano Jiménez, el profesor Juan Carlos Díaz Pérez, la profesora María Pilar Garcés Gómez y el profesor José Manuel Querol Sanz; todos ellos han mostrado interés por este trabajo y han sido generosos en la resolución de las dudas que he tenido durante la primera lectura del poemario seleccionado.

Por supuesto, merece una atención especial en estas páginas la señora Carmen Hernández-Pinzón Moreno, sobrina-nieta de Juan Ramón Jiménez y representante de sus herederos. Le doy las gracias por su amable apoyo, el interés mostrado y toda la información que me ha proporcionado y que ha sido esencial para la realización de este proyecto de investigación.

Igualmente, deseo extender un sincero agradecimiento a Zhao Zhenjiang, profesor de la Universidad de Pekín y traductor de la antología en chino de varios poemarios de Juan Ramón Jiménez, por haberme aportado tantos datos –todos relevantes y de gran interés para esta investigación– sobre los poemas juanramonianos traducidos al chino y, asimismo, por animarme a realizar este estudio de traducción.

También a Huang Jinyan, antiguo profesor de la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghái y traductor de la obra *Cien años de soledad*, por su generosidad a la hora de compartir su experiencia y amplio conocimiento sobre la traducción literaria español-chino y, sobre todo, por su gran confianza y apoyo durante el desarrollo y el perfeccionamiento de mi traducción.

Del mismo modo, querría expresar mi gratitud al personal de la Casa Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez, por haberme mostrado y explicado detenidamente las diferentes ediciones de la obra *Diario de un poeta recién casado* y haber compartido conmigo una gran cantidad de información significativa sobre este poeta.

También al personal de la Biblioteca Miguel de Cervantes de Shanghái, sobre todo, Vanesa Peña Alarcón y Wu An, por haberme facilitado bibliografía de interés e información necesaria para este proyecto e, igualmente, por su confianza en mi trabajo y su interés.

A mis amigos, hablantes de español, por su apoyo continuo y su generosidad en explicarme detalladamente los poemas durante el proceso de la traducción y también por su ayuda en revisar algunos textos que he redactado para la presente tesis: Andrea Berruete Reclusa, Diego Delgado Rodríguez, Lorena Díaz Ordóñez, Jesús García Zamora, María del Rosario Gómez Serrano, Daisy Cinira Méndez Cisneros, Gaspar Molín y Andrea Ordóñez Cañón.

A las personas, hablantes de chino, por la lectura atenta de la traducción en chino de esta obra poética y, asimismo, por ofrecerme sus valiosos comentarios y consejos, que sin duda han contribuido a mejorarla: mis amigas Chang Li-Yun, Chen Qiaoxi, Guo Anqi, Guo Xiaoqian, Jiang Mi, Jiang Sai, Jiang Yuchen, Lü Sihang, Ma Yue, Mo Junyi, Pan Ge, Qiu Hengzheng, Sun Fengyi, Tan Ying, Wang Jiayan, Wang Li-Ting y Wang Yuran, mis alumnas Chen Yinglin y Lu Xiumei y mi prima Yuan Tzu-Chia.

También a las personas que, durante mi estancia en España, me han ayudado a encontrar bibliografía para este trabajo, tanto en China Continental como en Taiwán: mis amigos Cheung Chikit, Chiu Yu-Han, Xia Huan, Wu Chia-Lin y Wu Yican y así como mis padres Yuan Qing-Tan y Liu Show-O.

---

Por último, quisiera dar las gracias a todos mis familiares, profesores, colegas, alumnos y amigos por el apoyo que me han mostrado durante mis estudios e investigación.

A todos ellos, muchas gracias.



*Te quedas, murmurando  
en un extraño idioma informe,  
de mí [...].*

Poema CLXVIII, Parte IV “Mar de retorno”  
*Diario de un poeta recién casado*

“你在低声细语，  
用一种陌生的外来语言，  
谈论我(……)”

第一百六十八首诗，第四部分“回程的海”  
《一个新婚诗人的日记》





## Resumen

Aunque Juan Ramón Jiménez es uno de los mejores escritores españoles, la mayor parte de su poesía es prácticamente desconocida entre los lectores chinos. Esta tesis doctoral pretende contribuir a rellenar este vacío proponiendo una traducción de su obra *Diario de un poeta recién casado*, texto aún inédito en China. Esta traducción es, al mismo tiempo, una edición crítica (anotada) que toma en cuenta la cultura de los receptores de la lengua meta.

Una tesis de estas características, supone trabajar en la intersección entre diversos campos: la lingüística, la historia literaria y los estudios traductológicos. Desde un punto de vista de los dos primeros campos, el lingüístico y el literario, se ponen de manifiesto las principales dificultades que plantea la traducción entre dos idiomas tan alejados entre sí como el español y el chino y se hace un estudio contrastivo de los usos poéticos a partir de las tradiciones métricas y retóricas en que ambas lenguas se inscriben. Desde un punto de vista traductológico, se ofrece una justificación del modelo adoptado para llevar a cabo la versión al chino del libro original; asimismo se exponen las dificultades encontradas a lo largo del trabajo y las decisiones que ha sido necesario tomar para resolverlas.

## Palabras Clave

Traducción poética, traducción literaria, traducción español-chino, poesía española, poesía contemporánea, Juan Ramón Jiménez

## **Abstract**

Although Juan Ramón Jiménez is one of the best Spanish writers, a great part of his poetry is seldom known among Chinese readers. This doctoral thesis aims to contribute to fill this gap by proposing a translation of his book *Diario de un poeta recién casado* (*Diary of a Newlywed Poet*), which is still an unpublished text in China. This translation is an annotated critical version that takes into consideration the culture of the intended audience in the target language (Chinese).

A PhD thesis of this kind involves working in the intersection between various fields: Linguistics, Literary History and Translation Studies. As far as the first two fields are concerned (Linguistics and Literature), this dissertation focuses on the main difficulties of translating texts between two languages (such as Spanish and Chinese) belonging to very different linguistic families; it also analyses the poetic uses of language from a contrastive perspective, taking into account the metrical and rhetorical traditions that the Spanish and Chinese have developed. Regarding the last field (Translation Studies), this PhD thesis presents a theoretical approach to the Chinese translation of the original book. It also explores the challenges and difficulties encountered throughout the study as well as the necessary decisions that have been taken to resolve them.

## **Keywords**

Poetic translation, literary translation, Spanish-Chinese translation, Spanish poetry, contemporary poetry, Juan Ramón Jiménez

# ÍNDICE

|   |            |
|---|------------|
| <b>Introducción .....</b>   | <b>9</b>   |
| <b>PRIMERA PARTE Estructuras lingüísticas y traducciones poéticas: las dificultades primarias de la traducción .....</b>  | <b>11</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1 Dificultades de traducción ligadas a la estructura de las lenguas ...</b>                                   | <b>13</b>  |
| <b>1. La lengua china .....</b>   | <b>13</b>  |
| <b>2. Principales diferencias gramaticales entre el español y el chino desde el punto de vista de la traducción .....</b> | <b>16</b>  |
| 2.1. Sustantivo .....   | 16         |
| 2.1.1. Género.....  | 17         |
| 2.1.2. Número .....   | 20         |
| 2.2. Verbo .....  | 24         |
| 2.2.1. Pasado, presente y futuro .....  | 24         |
| 2.2.2. Subjuntivo.....  | 29         |
| 2.2.3. Ser y estar seleccionados por adjetivos .....  | 38         |
| 2.2.4. Palabras de metátesis en chino: verbo como sustantivo .....  | 45         |
| 2.3. Clasificadores .....   | 48         |
| 2.3.1. Clasificadores nominales .....   | 49         |
| 2.3.2. Clasificadores verbales .....  | 53         |
| 2.4. Artículo .....   | 57         |
| 2.4.1. Artículo definido.....   | 58         |
| 2.4.2. Artículo indefinido.....   | 63         |
| 2.5. Nombres de parentesco.....   | 66         |
| 2.6. Construcción de la frase .....   | 68         |
| 2.6.1. Causa y efecto.....  | 69         |
| 2.6.2. Oración condicional.....   | 70         |
| 2.6.3. Oración pasiva .....   | 72         |
| 2.6.4. Oración compleja.....  | 74         |
| <b>CAPÍTULO 2 Dificultades ligadas a las tradiciones poéticas española y china ....</b>                                   | <b>80</b>  |
| <b>1. La poesía española y la poesía china .....</b>  | <b>80</b>  |
| 1.1. La poesía española.....  | 80         |
| 1.2. La poesía china .....  | 82         |
| <b>2. La forma del poema .....</b>  | <b>87</b>  |
| 2.1. Poemas versificados .....  | 87         |
| 2.1.1. El verso regular.....  | 88         |
| 2.1.2. El verso irregular .....   | 92         |
| 2.2. Poesía no versificada: el poema en prosa .....   | 97         |
| <b>3. Los elementos del verso.....</b>  | <b>101</b> |
| 3.1. La sílaba en el verso español y el carácter en el verso chino .....  | 102        |
| 3.2. El acento en el verso español y el tono en el verso chino .....  | 106        |
| 3.3. La pausa en el verso español y el paralelismo en el verso chino.....   | 111        |
| 3.4. La rima.....   | 115        |
| <b>4. Combinaciones métricas .....</b>  | <b>119</b> |

|  |            |
|--|------------|
| 4.1. Estrofas .....  | 120        |
| 4.2. Otras formas métricas .....   | 124        |
| <b>5. Ambigüedad en la poesía china.....</b>   | <b>128</b> |
| 5.1. Elipsis de la preposición .....   | 129        |
| 5.2. Carencia de los complementos del tiempo .....   | 131        |
| 5.3. Elipsis de los pronombres personales.....   | 134        |
| <b>SEGUNDA PARTE Traducción al chino de <i>Diario de un poeta recién casado</i>.....</b>   | <b>137</b> |
| <b>CAPÍTULO 1 La traducción de la poesía juanramoniana en China.....</b>   | <b>139</b> |
| 1. Creciente interés de la traducción poética .....  | 139        |
| 2. Estudio de las traducciones de <i>Diario de un poeta recién casado</i> .....  | 141        |
| 2.1. La estructura de <i>Diario de un poeta recién casado</i> : forma y fondo.....   | 142        |
| 2.1.1. Cómputo silábico .....  | 145        |
| 2.1.2. La rima.....  | 149        |
| 2.1.3. La sílaba y la rima.....  | 153        |
| 2.2. Traducciones de poemas versificados .....   | 157        |
| 2.2.1. Técnicas utilizadas.....  | 158        |
| 2.2.2. Errores cometidos .....   | 202        |
| 2.3. Traducciones de poemas en prosa .....   | 228        |
| 3. Conclusión.....   | 241        |
| <b>CAPÍTULO 2 La traducción de <i>Diario de un poeta recién casado</i>: metodología traductológica y cuestiones lingüísticas y formales.....</b> | <b>242</b> |
| 1. Primera traducción completa de <i>Diario de un poeta recién casado</i> .....  | 242        |
| 2. La traducción literaria y los métodos traductológicos.....  | 242        |
| 2.1. La traducción literaria.....  | 243        |
| 2.2. Valoración de la traducción.....  | 244        |
| 2.3. La traducción poética.....  | 245        |
| 2.4. La traductología aplicada a la traducción de <i>Diario de un poeta recién casado</i> .....  | 246        |
| 3. El proceso de traducción de <i>Diario de un poeta recién casado</i> y sus dificultades .....  | 253        |
| 3.1. La forma general.....   | 253        |
| 3.2. Las dificultades.....   | 254        |
| 3.2.1. Dificultades lingüísticas.....  | 254        |
| 3.2.2. Recreación poética.....   | 279        |
| <b>CAPÍTULO 3 La traducción de <i>Diario de un poeta recién casado</i>: lengua de Juan Ramón Jiménez y símbolos literarios.....</b>              | <b>304</b> |
| 1. El lenguaje general .....   | 304        |
| 2. Dificultades ligadas al uso del lenguaje poético juanramoniano .....  | 305        |
| 2.1. Símbolos propios de Juan Ramón Jiménez .....  | 305        |
| 2.1.1. La muerte .....   | 306        |
| 2.1.2. Los cementerios .....   | 317        |
| 2.1.3. El ocaso y el crepúsculo .....  | 325        |
| 2.1.4. Lo celeste y lo celestial.....  | 329        |
| 2.1.5. Los colores.....  | 338        |

|   |            |
|---|------------|
| 2.1.6. La presencia de la lengua inglesa .....                                      | 352        |
| <b>2.2. Peculiaridades de la ortografía juanramoniana.....</b>                      | <b>362</b> |
| 2.2.1. Repetición de las vocales .....  | 363        |
| 2.2.2. Pronunciación peculiar .....   | 363        |
| 2.2.3. Aparición de la letra “Z” en el Poema CCXXXIV .....                          | 365        |
| 2.2.4. Mayúsculas .....   | 366        |
| 2.2.5. Nombres Incompletos .....  | 367        |
| 2.2.6. Letras en cursiva .....  | 368        |
| <b>2.3. Lengua propia de Juan Ramón Jiménez .....</b>                               | <b>369</b> |
| 2.3.1. Género y artículo .....  | 370        |
| 2.3.2. Uso abundante de los adjetivos.....  | 372        |
| 2.3.3. Frases largas.....   | 374        |
| 2.3.4. Léxico juanramoniano .....   | 380        |
| <b>Conclusión .....</b>   | <b>388</b> |
| <b>Bibliografía .....</b>   | <b>390</b> |
| <b>TERCERA PARTE Anexos .....</b>   | <b>411</b> |
| <b>ANEXO 1 (A) Prólogo para los lectores chinos.....</b>                            | <b>413</b> |
| <b>1. La vida del poeta .....</b>   | <b>413</b> |
| 1.1. Infancia y adolescencia.....   | 413        |
| 1.2. Vida como poeta.....   | 414        |
| 1.3. El encuentro y la vida con Zenobia .....                                       | 415        |
| 1.4. Revistas, cuadernos y más obras .....  | 416        |
| 1.5. El estallido de la guerra .....  | 417        |
| 1.6. Los últimos años en Puerto Rico .....  | 419        |
| <b>2. La poética de Juan Ramón Jiménez .....</b>                                    | <b>421</b> |
| 2.1. El estilo y el desarrollo poético: tres etapas .....                           | 421        |
| 2.1.1. La primera etapa (1898-1915) .....   | 422        |
| 2.1.2. La segunda etapa (1916-1948).....  | 424        |
| 2.1.3. La tercera etapa (1949-1958).....  | 426        |
| 2.2. La poesía de Juan Ramón Jiménez: sentido de la creación poética.....           | 427        |
| 2.2.1. La estética juanramoniana .....  | 427        |
| 2.2.2. El lenguaje juanramoniano .....  | 430        |
| <b>3. <i>Diario de un poeta recién casado</i> (1916).....</b>                       | <b>432</b> |
| 3.1. Parte I: Hacia el mar .....  | 433        |
| 3.2. Parte II: El amor en el mar.....   | 438        |
| 3.3. Parte III: América del Este .....  | 443        |
| 3.4. Parte IV: Mar de retorno.....  | 448        |
| 3.5. Parte V: España .....  | 453        |
| 3.6. Parte VI: Recuerdos de América del Este escritos en España.....                | 456        |
| <b>ANEXO 1 (B) Versión china de “Prólogo para los lectores chinos” .....</b>        | <b>460</b> |
| <b>ANEXO 2 Traducción al chino de <i>Diario de un poeta recién casado</i> .....</b> | <b>507</b> |

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

### **PRIMERA PARTE Estructuras lingüísticas y traducciones poéticas: las dificultades primarias de la traducción**

#### **CAPÍTULO 1 Dificultades de traducción ligadas a la estructura de las lenguas**

Regiones de las lenguas sinotibetanas..... 17

#### **CAPÍTULO 2 Dificultades ligadas a las tradiciones poéticas española y china**

Integración de los versos en el dibujo..... 107

### **SEGUNDA PARTE Traducción al chino de *Diario de un poeta recién casado***

#### **CAPÍTULO 1 La traducción de la poesía juanramoniana en China**

《悲哀的咏叹调》(*Arias tristes*) Traducido por Zhao Zhenjiang (1997)..... 145

《希梅内 / 萨巴》(*Juan Ramón Jiménez / Umberto Saba*) Traducido por Lee, Kuei-Shien (2004)..... 145

#### **CAPÍTULO 2 La traducción de *Diario de un poeta recién casado*: metodología traductológica y cuestiones lingüísticas y formales**

Primera edición de *Diario* (Calleja, 1917)..... 246

## Introducción

Aunque Juan Ramón Jiménez es uno de los mejores escritores españoles, cuyas obras *Platero y yo*, *Historias y cuentos* y *Españoles de tres mundos* han sido objeto de traducción en China, la mayor parte de su poesía es prácticamente desconocida entre los lectores chinos, pues solo contamos con poemas sueltos en distintas antologías. Por este motivo, resulta interesante ofrecer al público chino la primera traducción completa de su libro *Diario de un poeta recién casado*. Con ello se busca facilitar el acceso a esta obra a los investigadores chinos en el campo de la literatura y contribuir a la promoción de la comunicación cultural y literaria entre el mundo chino y español. La presente tesis se divide en dos partes principales:

La primera está dedicada a las dificultades primarias de la traducción del libro seleccionado y consta de dos capítulos. El primero, de carácter introductorio, presenta un recorrido por las dificultades puramente lingüísticas de la traducción español-chino. Dado que estamos ante dos lenguas que no tienen el mismo origen, se hace necesario poner de manifiesto aquellos aspectos que, ligados a sus estructuras gramaticales, suponen un obstáculo mayor para la reproducción de las ideas transmitidas por el texto original. En el segundo capítulo, se recogen, desde una perspectiva contrastiva, los rasgos fundamentales de las tradiciones poéticas hispánica y china con el fin de mostrar otras dificultades, en este caso formales, ligadas a los tipos de texto particulares con los que los poetas han trabajado a lo largo del tiempo.

La segunda parte está dedicada, propiamente, a la traducción de *Diario de un poeta recién casado*, y se divide en tres capítulos principales. En el primero, se analizan las traducciones chinas de algunos poemas de la obra con el objeto de comprender las soluciones adoptadas por los traductores y de determinar en qué medida resultan adecuadas para una nueva traducción completa del texto.

En el segundo capítulo de esta parte, se describe el marco teórico y se ofrece una justificación del modelo traductológico aplicado. Posteriormente se hace un comentario detallado de las dificultades encontradas durante el proceso de traducción.

En el tercer y último capítulo, se explican las decisiones tomadas para resolver las dificultades relacionadas con el uso que Juan Ramón Jiménez hace del lenguaje y que

no solo tiene en cuenta las cuestiones generales sobre el uso literario de la lengua, sino también otros aspectos, como las vivencias personales del propio poeta y el contexto cultural de fondo.

En el anexo 1 se recoge un “prólogo para los lectores chinos”, en ambas lenguas (español y chino), con el que se pretende dar una visión general de la poesía y el estilo poético de Juan Ramón Jiménez, así como aquella información necesaria relacionada con la creación poética de *Diario* en su contexto histórico, tomando en consideración el desconocimiento general de la figura del poeta en China.

Finalmente, en el anexo 2, se propone una traducción al chino de la obra mencionada, objetivo principal y novedoso de este trabajo, pues se trata de un texto inédito en China. Se llevará a cabo una versión crítica (anotada) que tenga en cuenta las características culturales de los receptores en la nueva lengua meta.

Con esta primera edición de *Diario de un poeta recién casado* en chino se pretende, además, despertar un mayor interés por la poesía española en China y fomentar la crítica entre los especialistas en los campos de la lengua, especialmente de la comparación lingüística, de la literatura y de la traducción.



## **PRIMERA PARTE**

### **ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS Y TRADICIONES POÉTICAS: LAS DIFICULTADES PRIMARIAS DE LA TRADUCCIÓN**



## CAPÍTULO 1

### Dificultades de traducción ligadas a la estructura de las lenguas

#### 1. La lengua china

El chino, al no ser una lengua flexiva, produce la impresión de que se halla articulado en torno a una gramática *fácil*; [...] pero tras esta aparente simplicidad se esconde una lengua regida a la vez por convencionalismo históricos y una gran libertad de uso que expande hasta sus límites toda norma. (Ramírez Bellerín, 2004: 107)

Si cualquier lengua conserva la influencia de su transcurso histórico, mucho más el chino, ya que tiene, como la cultura china misma, que se remonta a más de cinco mil años atrás (Santacana, 2001: 10), una gran antigüedad. El chino es una lengua perteneciente a la gran familia de las lenguas sinotibetanas que, según explica Zhao (2011), contiene más de 400 lenguas y dialectos cuyos hablantes se encuentran principalmente en Asia del Este y del Sur-Este. Como indica este autor, las características más destacables de las lenguas sinotibetanas son los tonos, los clasificadores, los radicales y los lexemas monosílabos, etc. Además, estas lenguas comparten unos rasgos gramaticales similares, por ejemplo, el orden fijo de las palabras en cada tipo de oraciones y el uso frecuente de las partículas auxiliares que no poseen ningún significado en sí mismas pero que desempeñan una función sintáctica.



Regiones de las lenguas sinotibetanas

En la sociedad actual, el 25% de la población mundial es hablante de las lenguas sinotibetanas y el idioma chino es el más hablado de toda la familia sinotibetana. No obstante, el chino que se utiliza en la actualidad, teniendo en cuenta su gran similitud fonética con el dialecto del norte de China<sup>1</sup>, no se ha estandarizado hasta el año 1912,

<sup>1</sup> El chino (actual) se refiere al *chino mandarín* y, asimismo, a la *lengua estándar de China* basada en el dialecto de Pekín (Xu, 2008: 1).

después de la fundación de la República de China y la finalización de la última dinastía<sup>2</sup>. Aunque el nuevo chino estándar se difunde a todos los habitantes a partir de 1912, existen diversos dialectos en distintas regiones y provincias, la mayoría de los cuales se relacionan de forma inherente con el chino antiguo.

Todo esto hace que el chino esté lleno de elementos lingüísticos heredados de los usos existentes en el pasado (Ramírez Bellerín, 2004: 107), por ejemplo: el orden y el modo de construir las cláusulas<sup>3</sup>; la costumbre de utilizar pocos caracteres para expresar muchos conceptos e ideas, etc. El uso continuo de *chengyu* (pequeños refranes de cuatro sílabas), especialmente en los contextos formales, demuestra a la perfección la importancia que tiene el chino antiguo en la contemporaneidad; por ejemplo: 一箭双雕 (yijian-shuangdiao) (lit. dos halcones con la misma flecha) cuyo significado es *lograr dos o más cosas con un solo esfuerzo*; y 鱼目混珠 (yumu-hunzhu) (lit. confundir con perlas los ojos de un pez) que significa *hacer pasar una cosa por otra mejor* (Ramírez Bellerín, 2004: 100-101). Si muy a menudo estos usos son léxicos, también contamos con usos gramaticales heredados. Uno de los aspectos más notables al respecto es la flexibilidad de la categoría gramatical, lo que permite utilizar un sustantivo como verbo, o al revés, y también un adjetivo como verbo o sustantivo. Por ejemplo, el sustantivo 宝贝 (baobei, cariño / ser querido) se admite también el uso como verbo: 他很宝贝我 (ta hen baobei wo) (lit. él me aprecia / estima mucho). El adjetivo 幸福 (xingfu, feliz) se puede usar asimismo como sustantivo: 我想给你幸福 (wo xiang gei ni xingfu) (lit. yo quiero darte la felicidad) (Qu, 2007).

Pero no podemos olvidar que el chino es también una lengua viva. Se sigue hablando en la actualidad y sigue recibiendo influencias diversas, entre las que hay que citar las de otras lenguas europeas (Huang, 1998: 651). Desde el punto de vista léxico,

---

<sup>2</sup> El chino que se utiliza en la sociedad actual se entiende como 白话 (baihua) lo que, traducido al español, sería *chino moderno* o *chino común*. El idioma 白话 (baihua) se considera por oposición al 文言 (wenyan) que es *chino antiguo* o *chino culto*. Aunque el *chino moderno* comienza a convivir con el *chino antiguo* a partir de la dinastía Tang (618-907), se impone definitivamente en la escritura a comienzos del siglo XX (vid. Ramírez Bellerín, 2004: 18).

<sup>3</sup> Un ejemplo para ilustrar esta idea sería el uso continuo del carácter 可 (ke), en unas determinadas cláusulas, con función pasiva. Aunque actualmente el verbo 可 (ke) (o 可以 {keyi, poder}) comparte casi el mismo significado que el verbo 能 (neng) (o 能够 {nenggou, poder}), en el chino antiguo, el primero (可 ke) se considera tradicionalmente como el modo pasivo del segundo (能 neng) (Wang, 2015: 408-409). Por eso, aún es muy frecuente encontrar, en la actualidad, la utilización del carácter 可 (ke) con su función pasiva para construir ciertas expresiones; por ejemplo: 不可战胜 (bu ke zhansheng) (lit. no puede ser vencido), estructuralmente “no + 可 (ke) + vencer”.

podríamos ejemplificar este hecho con el uso frecuente que tiene en nuestros días el carácter 秀 (xiu)<sup>4</sup>, con el que se expresa la idea tanto de *demostrar* como de *mostrar*; la razón se halla en que este carácter comparte la misma pronunciación que la palabra inglesa *show* (demostrar / mostrar). Se trata de un fenómeno lingüístico que no solo es atribuible a las nuevas generaciones o a los programas de televisión, sino también a diferentes tipos de textos escritos. Por ejemplo, en un artículo de la revista taiwanesa “iyoung”, publicado por Dai (2012: 6-8), profesor de la Universidad de Shih Hsin y escritor contemporáneo, aparece el carácter 秀 (xiu) con el uso del verbo *mostrar* y *exponer*. Es frecuente, como señala Jin (2002: 240-241), que los chinos de hoy en día, por causa de la globalización y los contactos con el mundo occidental, eviten la utilización de palabras o expresiones arcaicas y prefieran giros y palabras nuevas. Este fenómeno se manifiesta de forma evidente no solo en el vocabulario ligado con la jerga juvenil, como 惊呆了 (jingdai-le, sorprenderse hasta que se quede pánfilo), sino también en todas las palabras cuyos conceptos han venido del Occidente, como 意识形态 (yishi-xingtai, ideología) y 自我实现 (ziwo-shixian, autorrealización). Hay que tener en cuenta que, como resultado del modo que se desarrolla la lengua china, también la sintaxis ha sufrido transformaciones. Desde el punto de vista gramatical, se ha hecho cada vez más frecuente, en el chino actual, el uso de frases largas con la ayuda de palabras auxiliares; por ejemplo: las partículas 的, 得 y 地, las tres con función copulativa<sup>5</sup>. Esto afecta también otros aspectos de la gramática. Por ejemplo, en la lengua china, no existe la oración compuesta tal y como se entiende en las lenguas indoeuropeas; en la lengua antigua, casi todas las cláusulas chinas son relativamente cortas, ya que en el chino antiguo un solo carácter suele representar bastantes significados conjuntos o distintos. Como consecuencia de la llegada continua de la literatura extranjera, la música norteamericana y el cine occidental, se ha producido un cambio radical en el uso de la gramática china que ha llevado a construir frases largas y gramaticalmente más elaboradas.

<sup>4</sup> 秀 (xiu) es un adjetivo destinado principalmente para describir a las mujeres y, en el chino moderno, se emplea muchas veces con otros caracteres, por ejemplo: 秀气 (xiuqi, grácil y lindo), 清秀 (qingxiu, fino y hermoso) y 秀丽 (xiuli, bonito y bello).

<sup>5</sup> Estas tres partículas, que poseen la misma pronunciación “de”, son *palabras auxiliares estructurales*. Según Liu, Pan y Gu (2004), 的 (de) es la que tiene más usos sintácticos (354-357); 得 (de), por su parte, tiene como función valorar y afirmar el nivel de un acto o para expresar el resultado de una condición o acto (597-599); mientras que 地 (de) se emplea, principalmente, para la descripción de una acción (512).

Se podría decir, pues, que el chino actual es, gramaticalmente, más complejo de lo que a primera vista podría parecer y su dominio requiere un conocimiento profundo de las distintas etapas de su evolución y sus relaciones lingüísticas en la actualidad.

Es evidente que estamos ante una lengua que no solo tiene un origen distinto al español, sino que, sobre todo, ha evolucionado de una forma muy particular, lo que ha implicado una gramaticalización de la realidad sorprendente para los hispanohablantes que se acercan a ella en un primer momento. Conocer bien las semejanzas y diferencias que presenta la estructura de las dos lenguas es una “conditio sine qua non” para plantearse la posibilidad de traducir un texto, sea este el que sea, desde una lengua fuente como el español a una lengua meta como el chino.

## **2. Principales diferencias gramaticales entre el español y el chino desde el punto de vista de la traducción**

A continuación, y teniendo en cuenta las grandes diferencias estructurales que afectan al español y al chino, haré un recorrido por los principales aspectos gramaticales con repercusión traductológica. No se trata, pues, de mostrar todas las diferencias existentes entre las dos lenguas, sino de seleccionar y destacar aquellos aspectos más problemáticos a los que el traductor debe enfrentarse a la hora de llevar a cabo su tarea.

### **2.1. Sustantivo**

Las dificultades más importantes de la traducción de los sustantivos entre el español y el chino se deben a la carencia de género y número en este último idioma (Ramírez Bellerín (2004: 109). Los sustantivos chinos no nos indican ni género ni número. Por lo tanto, es necesario añadir otros componentes lingüísticos en la frase si queremos dar cuenta de esa información. A continuación, veremos por partes estos aspectos.

### 2.1.1. Género

Como ya pone de manifiesto Ramírez Bellerín (2004: 109), el único indicador de género cuando el referente es una persona es el prefijo 男 (nan, varón) para el masculino o 女 (nü, mujer) para el femenino. El mismo autor también indica que la traducción de *amigo* y *amiga* en chino sería 男朋友 (nanpengyou) (lit. varón amigo) y 女朋友 (nüpengyou) (lit. mujer amiga). De hecho, ha habido bastantes traductores o intérpretes que emplean estos giros. Ahora bien, conviene señalar que esta traducción es problemática, ya que 男朋友 (nanpengyou) y 女朋友 (nüpengyou), actualmente, significan *novio* y *novia*, lo que supone un grado de relación mayor que el de la simple amistad. Por lo tanto, para evitar que el lector malinterprete el contenido semántico transmitido, es necesario buscar una forma más precisa de traducir estas dos palabras con el fin de poder hacer explícito su género; por ejemplo:

1. 男性朋友

nanxing pengyou

Traducción literal: masculino amigo

女性朋友

nüxing pengyou

Traducción literal: femenina amiga

2. 蓝颜知己

lanyan-zhiji

Palabra por palabra: azul + color + conocer + a mí

Traducción: amigo íntimo

红颜知己

hongyan-zhiji

Palabra por palabra: rojo + color + conocer + a mí

Traducción: amiga íntima

Se entiende que son traducciones mucho más “adecuadas” para *amigo* y *amiga*, aunque su uso depende rigurosamente del contexto lingüístico. De hecho, hay que tener en cuenta que el prefijo 男性 (nanxing, masculino) y 女性 (nǚxing, femenino) es muy formal y se utiliza normalmente en los periódicos o en los documentos jurídicos. La expresión 蓝颜知己 (lanyan-zhiji) y 红颜知己 (hongyan-zhiji), por otro lado, se usa más en los textos literarios con el significado de amigo/a íntimo/a, o sea, muy buen/a amigo/a. Por esta razón, cabe plantearse que, en algunas ocasiones, el traductor debería ignorar directamente el género, según el contexto general o la frase concreta, traduciendo simplemente ambas palabras como 朋友 (pengyou, amigo/a) para no dar una sensación de falta de naturalidad, ya que este es el uso más frecuente en el chino actual.

Además, cabe resaltar que, por la propia estructura de la lengua, los sinohablantes no suelen indicar el género cuando hablan o escriben, a no ser que venga exigido por el contexto. Por eso, si el traductor insiste en traducir “fielmente” los rasgos de género que presenta la palabra en el texto, es probable que se aleje de la construcción habitual de la frase china. Se trata de un fenómeno que encontramos también en otras palabras:

**1. Contexto formal o jurídico:**

- a. 男性教师  
nanxing jiaoshi  
Traducción literal: masculino profesor
- b. 女性教师  
nǚxing jiaoshi  
Traducción literal: femenina profesora

**2. Contexto normal:**

- a. 男老师  
nan laoshi  
Traducción literal: varón profesor
- b. 女老师  
nǚ laoshi



Traducción literal: mujer profesora

**3. Frase que se puede añadir el prefijo:**

这位女老师教数学。

zhe wei nǚ laoshi jiao shuxue

Traducción: Esta profesora enseña la matemática.

**4. Frase que debe ignorar el prefijo:**

我的老师已经教过我了。

wo de laoshi yijing jiao-guo wo le

Traducción: Mi profesor/a ya me ha enseñado.

En el caso de los animales, como muestra Ramírez Bellerín (2004: 109), los prefijos 公 (gong) y 雄 (xiong) son para el macho y los 母 (mu) y 雌 (ci) son para la hembra. No obstante, hay que tener en cuenta que el uso de 公 (gong, macho) y 母 (mu, hembra) está reservado para los animales que andan y corren (ej. los gatos, los perros, los leones, los elefantes, las ovejas, etc.); la utilización de 雄 (xiong, macho) y 雌 (ci, hembra), por el contrario, está reservada para los animales que vuelan y nadan o para los insectos y las plantas (ej. los pájaros, los pescados, las mariposas, las mariquitas, los flores, etc.). También hay que tener en cuenta que, en los textos biológicos y científicos, 雄 (xiong) y 雌 (ci) aparecen generalmente con más frecuencia que 公 (gong) y 母 (mu). Aquí se presentan unos ejemplos que muestran el uso de estos prefijos:

1. 这是一只公狗。

zhe shi yi zhi gong gou

Traducción: Este es un perro macho.

2. 这是一只母象。

zhe shi yi zhi mu xiang

Traducción: Este es un elefante hembra.

3. 这里两只雄蝶和三只雌蝶。

zheli you liang zhi xiong die he san zhi ci die

Traducción: Aquí hay dos mariposas machos y tres mariposas hembras.

4. 雄瓢虫和雌瓢虫在一朵雌花上。

xiong piaochong he ci piaochong zai yi duo ci hua shang

Traducción: La mariquita macho y la mariquita hembra están en una flor hembra.

Además de todo lo explicado, existe en chino un prefijo más para indicar los rasgos de género masculino y femenino: 阳 (yang) y 阴 (yin). En realidad, se trata de dos caracteres que tienen un origen filosófico y hacen referencia originalmente a lo metafísico; por tanto, ya no se utilizan con frecuencia en la vida cotidiana. No obstante, en la sociedad actual, existen dos ámbitos en los que todavía se emplea habitualmente este prefijo. El primero es el ámbito relacionado con la medicina tradicional china; por ejemplo: 阳气 (yangqi) (lit. masculino aire) y 阴气 (yinqi) (lit. femenino aire). De hecho, el concepto de 气 (qi) siempre ha representado una idea filosófica en la cultura china (Gu, 2010: 37) y que refiere a la “energía” natural o el “aire” que fluye continuamente en el cuerpo humano o en la naturaleza. El segundo ámbito es el de la gramática, o sea, la lingüística; por ejemplo: 阳性名词 (yangxing mingci, sustantivo masculino) y 阴性名词 (yinxing mingci, sustantivo femenino). Estas dos expresiones, pues, son las que se utilizan siempre en la enseñanza o el estudio de las lenguas occidentales<sup>6</sup>.

### 2.1.2. Número

En el chino actual (moderno), como señalan Liu, Pan y Gu (2004: 47), los pronombres personales y los sustantivos que designan a personas suelen formalizar el rasgo de plural mediante del sufijo 们 (men). Se utiliza únicamente cuando el sustantivo no sigue a un número exacto y no aparecen otros indicadores de cantidad; por ejemplo:

---

<sup>6</sup> En la actualidad, tal aspecto se aprecia en todos los libros de enseñanza de la lengua española (ej. *Español Moderno* de Dong Yansheng, 2001).

我们 (women, nosotros/as), 朋友们 (pengyou-men, amigos/as), 老师们 (laoshi-men, profesores/as), etc.

Sin embargo, a veces, este sufijo plantea problemas desde una perspectiva normativa. En efecto, las obras normativas prohíben su aplicación al carácter 您 (nin, usted). Aunque algunos hablantes del chino utilizan 您们 (ninmen) en la vida cotidiana y esta palabra aparece incluso en los textos escritos, muchos lingüistas chinos están de acuerdo en considerarlo un error gramatical grave cuyo uso siempre ha sido bastante controvertido (Zhao, 1999: 30-31). Por esta razón, para traducir la palabra *ustedes* al chino, sería aconsejable complementar otras partículas consideradas más correctas:

1. 您俩 / 您二位  
ninlia / nin er wei  
Traducción: ustedes para dos personas
2. 您仨 / 您三位  
ninsa / nin san wei  
Traducción: ustedes para tres personas
3. 诸位  
zhuwei  
Traducción: ustedes para más de tres personas

Un aspecto que hay que tener en cuenta es que el sufijo 们 (men), aunque sea el más utilizado, es un carácter bastante coloquial e informal. Por esta razón, su uso no siempre está presente, especialmente en los textos literarios. Ramírez Bellerín (2004: 109), nos presenta, por ejemplo, una serie de partículas que anteceden o suceden al sustantivo para indicar la pluralidad. A continuación, recojo algunas de las más usadas en palabras simples u oraciones cortas como ejemplos:

1. 众人  
zhongren

Traducción: muchas personas

2. 各位

gewei

Traducción: cada persona / cada uno

3. 全体人员

quanti renyuan

Traducción: la totalidad del personal

4. 一些朋友

yixie pengyou

Traducción: algunos amigos

5. 许多老师

xuduo laoshi

Traducción: muchos profesores

6. 若干行人

ruogan xingren

Traducción: varios pasajeros

7. 无数旅客

wushu lüke

Traducción: innumerables viajeros

8. 本地人都来了

bendiren dou lai le

Traducción: todos los locales han venido

En estos ejemplos se ve claramente que, a diferencia del sufijo 们 (men), un indicador simplemente de la pluralidad, cada una de estas partículas mostradas designan una determinada cantidad. Por lo tanto, el trabajo de traducción, muchas veces, requiere analizar detenidamente el texto original con el fin de no reproducir mal la información. En cuanto a los sustantivos no humanos, cabe señalar que la mayoría de esas partículas

se podrían utilizar para los animales o los objetos; pero solo las tres primeras (众 zhong / 各 ge / 全体 quanti) se aplican casi siempre a las personas. Hay que tener en cuenta que el sufijo 们 (men) nunca se puede usar para los objetos, ya que es un carácter que lleva el radical 人 (ren, gente / persona) en su parte izquierda y que refiere solamente a los seres humanos. Sin embargo, en algunas ocasiones, se aplicaría a los animales como personificación<sup>7</sup>. Aquí se presentan dos frases como ejemplos:

1. 我的小狗们跑得好快。

wo de xiaogou-men pao de hao kuai

Traducción: Mis perritos corren muy rápido.

2. 鸟儿们越飞越远。

niaor-men yue fei yue yuan

Traducción: Los pájaros vuelen cada vez más lejos.

En la primera frase, se utiliza el sufijo 们 (men) para demostrar cariño a los perros, ya que mucha gente considera sus mascotas como miembros de la familia. En la segunda frase, el sufijo se usa con la intención de personificar a los pájaros. Se trata de una personificación frecuente en los textos literarios por constituir una forma muy viva de describir a los animales, sobre todo, los que tienen una relación más “cercana” con los seres humanos. Esta descripción no suele aplicarse a animales como cerdos, gallinas, patos, etc., pues no mantienen una relación tan estrecha con los seres humanos. Por el contrario, si se emplea bien esta personificación en la traducción, el texto traducido puede sonar tan natural como si se hubiera escrito directamente en chino.

Como se ve, la traducción del sustantivo plural del español al chino requiere tener en cuenta no solo cuestiones puramente gramaticales, sino también culturales.

---

<sup>7</sup> Un aspecto retórico y literario, muy importante en la escritura china, que veremos más adelante en otros capítulos.

## 2.2. Verbo

En chino no existe conjugación, en el sentido indoeuropeo del término. Tiempo, aspecto y modo están básicamente determinados por el contexto, los términos explícitos de la oración o las partículas y elementos que acompañan al verbo. (Ramírez Bellerín, 2004: 111)

Como esta cita refleja perfectamente, a diferencia de las lenguas occidentales, en chino los verbos siempre aparecen en el mismo modo, el infinitivo, y no existe la necesidad de conjugarlos para marcar el tiempo o la persona. Debido a esta peculiaridad gramatical, el verbo chino no tiene que cambiar de forma por medio de la adición de desinencias para concordar con el sustantivo. Es frecuente que un verbo chino cumpla la función de sustantivo según el contexto. Además, en chino tampoco existen los conceptos de *ser* y *estar* tal y como se presentan en español. Todo esto ha causado muchas dificultades en el proceso de la traducción español-chino, ya que se trata de problemas generales que determinan una búsqueda particular de equivalentes entre ambas lenguas. A continuación, desarrollaré algunos de los problemas traductológicos más notables relacionados con el verbo.

### 2.2.1. Pasado, presente y futuro

En chino, como ha puesto de manifiesto Ramírez Bellerín (2004: 111), los principales indicadores del tiempo pasado son el prefijo 曾 (ceng) y los sufijos 过 (guo) y 了 (le). Según Liu, Pan y Gu (2004), 过 (guo) y 了 (le) son las *partículas auxiliares verbales*<sup>8</sup> principales del chino moderno (361); mientras que 曾 (ceng) y su sinónimo 曾经 (cengjing) son adverbios de tiempo para un acto del pasado (228). No obstante, en el proceso de la traducción, hacen falta muchas veces unas instrucciones más “específicas”, ya que en la gramática española existe más de un modo de expresar el pasado. En este sentido, en la tarea de traducción, se podrían considerar 曾 (ceng) y 曾经 (cengjing)

---

<sup>8</sup> 动态助词 (dongtai-zhuci), *partícula auxiliar verbal*, tiene la función de indicar la etapa exacta del proceso de un acto. Las *partículas auxiliares verbales* más utilizadas son las siguientes: 过 (guo), 了 (le) y 着 (zhe). El uso de la última lo veremos un poco más adelante.

como equivalentes del pretérito perfecto simple y el pretérito imperfecto<sup>9</sup>. Los sufijos 过 (guo) y 了 (le), por otro lado, se podrían entender como la equivalencia del pretérito perfecto compuesto y el pretérito pluscuamperfecto (Lu y Lü, 1998: 31-32) y que, en algunas ocasiones, estos dos sufijos se utilizan juntos. Veamos unos ejemplos:

1. 我曾经在这座桥（上）摔倒。  
wo cengjing zai zhe zuo qiao (shang) shuaidao  
Traducción: Me caí en este puente.
2. 他曾是一位数学老师。  
ta ceng shi yi wei shuxue laoshi  
Traducción: Él era profesor de matemática.
3. 我们听过这首歌。  
women ting-guo zhe shou ge  
Traducción: Hemos escuchado esta canción.
4. 他学了中文。  
ta xue-le zhongwen  
Traducción: Ha aprendido el chino.
5. 我吃过了。  
wo chi-guo-le  
Traducción: He comido ya.

Un aspecto fundamental que hay que tener en cuenta es que estas palabras, aunque se utilicen con mucha frecuencia en chino, no sirven para “conjuguar” los verbos y tampoco funcionan de la misma manera que la conjugación verbal en español. Estos caracteres son elementos auxiliares cuya función es mantener la lógica y la coherencia del texto, por lo que la repetición constante de los cuales en el mismo párrafo puede ser

---

<sup>9</sup> Aquí cabe resaltar que, en el chino actual, muchas veces, los adverbios para el tiempo 曾 (ceng) y 曾经 (ceng jing) funcionan con la *partícula auxiliar verbal* 过 (guo), con la estructura “曾经 (cengjing) + verbo + 过 (guo)” (Liu, Pan y Gu, 2004: 228).

redundante. Por esta razón, al traducir un texto narrativo sobre un acontecimiento pasado, es necesario ignorar de vez en cuando estas partículas o simplemente añadir otros adverbios como indicadores del tiempo, por ejemplo, palabras del tipo 当时 (dangshi), 那时 (nashi) y 那个时候 (nage shihou) que significan *en aquel tiempo* / *en aquel momento* o los adverbios como 以前 (yiqian), 从前 (congqian) y 之前 (zhiqian) que representan la idea de *antes*. También se podría emplear lo que la gramática china domina *pronombre demostrativo para el tiempo*<sup>10</sup> 那会儿 (nahuir, aquel tiempo). Aquí se muestra una posible traducción en chino de un pequeño párrafo español en el que todos los verbos están en el modo pretérito imperfecto:

- a. Había muchos árboles en esta ciudad.
- b. Se podía oír el canto de los pájaros por todas partes.
- c. Debido a que poca gente conducía,
- d. no tenía mucha contaminación en la ciudad.

Traducción posible:

- a. 这座城市 曾经 有很多树。  
zhe zuo chengshi cengjing you henduo shu
- b. 那时 随处都能听见鸟儿的叫声。  
nashi suichu dou neng tingjian niaor de jiaosheng
- c. 由于 以前 很少有人开车,  
youyu yiqian henshao you ren kaiche
- d. 所以城市里没有很多污染。  
suoyi chengshi li meiyou henduo wuran

Se observa que, para las frases (a), (b) y (c), se emplean distintos indicadores del tiempo: el adverbio para el tiempo pasado 曾经 (cengjing) y las palabras 那时 (nashi, en aquel tiempo) y 以前 (yiqian, antes). Esta combinación trata de evitar la repetición de la misma forma de expresión, ya que la repetición se considera un defecto, una falta

---

<sup>10</sup> En el chino actual, existen dos *pronombres demostrativos para el tiempo* que son 这会儿 (zhehuir, este tiempo) y 那会儿 (nahuir, aquel tiempo) (Zhou, 2003: 130).



de variedad léxica y un ataque a la estética lingüística en chino. Si nos fijamos en la frase (d), veremos que no aparece ninguna partícula para indicar el tiempo. De hecho, si leemos solo esta frase, fuera de su contexto, no es posible saber si se refiere al pasado, presente o futuro. No obstante, debido a que esta frase está en un contexto en el que ya se ha indicado claramente el tiempo, se puede permitir la omisión del indicador del tiempo para que el texto entero no sea monótono o demasiado redundante.

En cuanto a los indicadores del tiempo futuro, los principales auxiliares son 要 (yao) y 将 (jiang), omitidos también cuando el contexto es claro (Ramírez Bellerín, 2004: 111). Normalmente se utiliza 要 (yao) para un futuro más cercano<sup>11</sup>; 将 (jiang), por otro lado, tiene la misma función que el futuro simple en español. El uso de 了 (le) en el final de la frase indica una acción completada (Ramírez Bellerín, 2004: 111), cuando se trata de un suceso del futuro, así que nos hallamos ante un carácter utilizado para las ideas expresadas en futuro perfecto. Aquí se presentan los ejemplos de cada uno:

1. 我要去吃饭。

wo yao qu chifan

Traducción: Voy a comer.

2. 我将成为一名数学老师。

wo jiang chengwei yi ming shuxue laoshi

Traducción: Seré profesor de matemática.

3. 当我到西班牙时，你一定（已经）收到信了。

dang wo dao xibanya shi, ni yiding (yijing) shoudao xin le

Traducción: Cuando llegue a España, seguramente (ya) habrás recibido la carta.

Dado que la partícula 将 (jiang) muchas veces se utiliza para el deseo, el sueño y la ambición de las personas, en el chino actual este carácter se considera cada vez más formal y literario. Por lo tanto, en un ámbito coloquial y cotidiano, esta partícula se ve reemplazada por 会 (hui) y 再 (zai). Aquí cabe destacar que las dos palabras 那时

<sup>11</sup> La utilización de 要 (yao) o 要去 (yao qu), como un *futuro cercano*, se podría entender en este caso como la equivalencia de la estructura “ir a + infinitivo” en español.

(nashi) y 那个时候 (nage shihou) explicadas anteriormente, cuyo significado sería *en aquel (ese) tiempo*, se emplearían igualmente para el futuro. Para comprender mejor todo lo dicho, veamos el siguiente ejemplo:

- a. Voy a ir a España mañana.
- b. Tendré un nuevo trabajo la próxima semana.
- c. Probablemente estaré muy ocupado.
- d. Cuando tenga tiempo, te llamaré.

Traducción posible:

- a. 我明天要去西班牙。  
wo mingtian yao qu xibanya
- b. 下周我会有新的工作。  
xiazhou wo hui you xin de gongzuo
- c. 我那时应该很忙。  
wo nashi yinggai hen mang
- d. 等我有空时，再打电话给你。  
deng wo you kong shi, zai dadianhua gei ni

En lo que respecta al presente, se cree que es el tiempo más simple, ya que no hace falta añadir tantos complementos para representarlo. En ese sentido, solo existe una partícula importante en el tiempo presente, que es 着 (zhe), cuya función es expresar la acción continua o simultánea (Ramírez Bellerín, 2004: 111) y se puede entender como “estar + gerundio” en español. No obstante, al utilizar esta partícula en la traducción español-chino, hay que tener en cuenta su otro valor peculiar que es la equivalencia frecuente de “estar + participio pasado”, sobre todo, cuando se expresa la condición de los objetos. A continuación, se ofrecen unos ejemplos del empleo de la *palabra auxiliar verbal* 着 (zhe):

#### 1. Gerundio:

- a. 我继续听着音乐。

wo jixu ting-zhe yinyue

Traducción: Yo sigo escuchando la música.

- b. 我在路上大叫着。

wo zai lushang dajiao-zhe

Traducción: Estoy en la calle gritando.

## 2. Participio pasado:

- a. 现在门关着。

xianzai men guan-zhe

Traducción: Ahora la puerta está cerrada.

- b. 刚才电视开着。

gangcai dianshi kai-zhe

Traducción: Hace poco la televisión estaba encendida.

Aunque la partícula se aplica en algunos casos para traducir la perífrasis “estar + participio pasado”, este uso está permitido casi únicamente en las oraciones, que expresan claramente el resultado o la condición de una *acción simultánea*, sin la presencia de otro grupo nominal que realiza tal acto (ej. *estoy sentado*, *estoy tumbado*, *está apoyado contra la pared*, etc.). En otras palabras, si se expresa un estado resultante de una *acción pasiva* (ej. *la ciudad está destruida {por...}* o *el libro está escrito {por...}*), hay que recurrir a otra forma de construir la frase. Veremos las técnicas de traducir las oraciones pasivas más adelante (vid. 2.6.3.).

### 2.2.2. Subjuntivo

Uno de los aspectos más difíciles en la traducción español-chino respecto del verbo es el uso del subjuntivo. En la *Nueva gramática de la lengua española* (RAE, 2009: 1797-1815), se clasifica el modo subjuntivo en los siguientes seis tiempos distintos: el presente (cante), el pretérito perfecto compuesto (haya cantado), el pretérito imperfecto (cantara o cantase), el pretérito pluscuamperfecto (hubiera o hubiese cantado), el futuro simple (cantare) y el futuro compuesto (hubiere cantado). No obstante, solo los cuatro

primeros son los que se aplican normalmente en la actualidad, que corresponden a los nueve tiempos del indicativo (RAE, 2009: 1797-1798). En este sentido, a continuación, veremos los usos generales de estos cuatro tiempos, que a veces plantean problemas para la traducción español-chino, con el fin de encontrar unas “equivalencias” posibles en la lengua china.

Hay que tener en cuenta, antes de nada, que, aunque existen muchas situaciones en las que el uso del modo subjuntivo es obligatorio en español, este no causa problemas en la traducción. La falta de conjugación del verbo chino hace que ciertos usos del subjuntivo puedan ignorarse en el texto traducido. Entre ellos podrían citarse los siguientes: las cláusulas que expresan principalmente la emoción (*sorprender, doler, dar miedo*, etc.) o la negación (*no ser, imposible, improbable, difícil*, etc.) (Fukushima, 1990: 173); la negación en la frase principal (*no creo que...*), el uso de los verbos de influencia (*mandar, ordenar, pedir, rogar*, etc.), de voluntad (*querer, desear, evitar, necesitar*, etc.), de predicción (*adivinar, predecir, profetizar*, etc.), etc., o los verbos factivos (*me gusta que...*), la función del futuro (*cuando...*), etc. (RAE, 2009: 1798-1801, 1844). En efecto, en todos estos casos mencionados, generalmente no hace falta aplicar ninguna técnica a la traducción, sobre todo, si son frases relativamente más cortas que expresan ideas no muy complejas, ya que se trata de un modo de traducción casi literal. Veamos unos ejemplos:

1. Me alegro mucho de que hayas venido.

我很高兴你来了。

wo hen gaoxing ni lai-le

Palabra por palabra: Yo + muy + alegre + tú + venir + sufijo / partícula 了 (le)

2. No creo que él haya llegado.

我不认为他到了。

wo bu renwei ta dao-le

Palabra por palabra: Yo + no + creer / opinar + él + llegar + sufijo / partícula 了 (le)

3. Él me manda que termine los deberes.

他命令我完成作业。

ta mingling wo wancheng zuoye

Palabra por palabra: Él + mandar + yo + terminar + deberes

4. Me gustaba que él me diera / diese un regalo.

我那时候希望他给我一个礼物。

wo nashihou xiwang ta gei wo yi ge liwu

Palabra por palabra: Yo + aquel tiempo + desear + él + dar + yo + uno + clasificador 个 (ge) + regalo

5. Cuando llegue a casa, te diré.

当我到家时，我会告诉你。

dang wo dao jia shi, wo hui gaosu ni

Palabra por palabra: Cuando + yo + llegar + casa + tiempo (en el tiempo que), yo + 会 (hui, función del futuro) + decir + tú

No obstante, cabe mencionar aquí que, en la traducción español-chino, existe siempre una tendencia a traducir las frases que contienen los verbos de voluntad (*querer, desear, evitar, necesitar, preferir*, etc.) con la anteposición de *verbos optativos*<sup>12</sup>. Aunque este empleo se considera opcional, en realidad, sirve de gran utilidad para reproducir el modo subjuntivo en la frase traducida. En la lengua china, según Liu, Pan y Gu (2004: 170-171), los *verbos optativos* son verbos auxiliares que se pueden clasificar, de modo genérico, en dos grupos principales: el primero abarca los verbos que demuestran voluntad, condición y opinión; mientras que el segundo incluye los verbos de posibilidad. No obstante, aquí cabe mencionar que existen varios verbos que pertenecen a ambos grupos dependiendo de su uso en la oración concreta (ej. 能 neng).

Aunque la cantidad de los *verbos optativos* es comparativamente pequeña, sus usos y significados textuales son bastantes complejos con características gramaticalmente peculiares. Por este motivo, aquí se limitan a presentar los tres más utilizados en la traducción de este tipo de frases: 能 (neng), 会 (hui) y 可以 (keyi). En efecto, son técnicas relativamente simples de aplicar, ya que todas estas palabras, en este caso, equivaldrían a *poder* en español. Veamos dos ejemplos al respecto:

<sup>12</sup> Tal tendencia se debe, principalmente, a la necesidad de otorgar más naturalidad a las oraciones traducidas, como veremos en los ejemplos siguientes.

1. Espero que vengas.

我希望你可以来。

wo xiwang ni keyi lai

Palabra por palabra: Yo + esperar / desear + tú + 可以 (ke yi, poder) + venir

2. Evito al máximo que él me vea.

我尽量避免他能看到我。

wo jinliang bimian ta neng kandao wo

Palabra por palabra: Yo + al máximo + evitar + él + 能 (neng, poder) + ver + yo

Sin embargo, uno de los problemas más notables que existen en la traducción, relacionados con el uso del subjuntivo, reside en el hecho de que el español establezca menos distinciones temporales en el modo subjuntivo que en el indicativo (RAE, 2011: 150): el modo del presente de subjuntivo abarca tanto el presente como el futuro simple; el modo del pretérito perfecto compuesto de subjuntivo abarca tanto el pretérito perfecto compuesto como el futuro compuesto. Esto quiere decir que la frase *espero que digas la verdad* puede referirse a una situación actual o bien a una venidera (RAE, 2009: 1800). Así, la negación de la frase *creo que es un buen médico* y la de *creo que será un buen médico* podrán ser indistintamente *no creo que sea un buen médico*. Lo mismo ocurre, pues, en el uso del pretérito imperfecto de subjuntivo (que abarca tres tiempos verbales del modo indicativo) y el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo (que también abarca dos tiempos verbales del indicativo).

Respecto a este aspecto, se hace imprescindible que, en la lectura del texto original, el traductor comprenda bien los significados exactos de este tipo de oraciones, según el contexto, para no cometer errores. En efecto, si la idea de la frase hace referencia a algo por venir, normalmente es necesario agregar unos indicadores del futuro, explicados anteriormente (*vid.* 2.2.1.), en el texto traducido. Aquí se limita a presentar solo dos ejemplos al respecto:

#### 1. El modo del presente de subjuntivo:

No pienso que este chico sea médico.

- a. Situación actual (negación de “pienso que este chico es médico”):

我不认为这个男孩是医生。

wo bu renwei zhege nanhai shi yisheng

Palabra por palabra: Yo + no + pensar / opinar + este + chico + ser + médico

- b. Acción por venir (negación de “pienso que este chico será médico”):

我不认为这个男孩将成为医生。

wo bu renwei zhege nanhai jiang chengwei yisheng

Palabra por palabra: Yo + no + pensar / opinar + este + chico + 将 (jiang, función del futuro) + convertirse + médico

## 2. El modo del pretérito imperfecto del subjuntivo:

Me sorprendía que este chico viajara solo.

- a. Situación actual (el chico viajaba / viajó solo):

我（当时）很惊讶这个男孩独自旅游。

wo hen jingya zhege nanhai duzi lüyou

Palabra por palabra: Yo + (aquel tiempo) + muy + sorprender + este + chico + solo + viajar

- b. Acción por venir (el chico {dijo que} viajaría / iba a viajar solo):

我（当时）很惊讶这个男孩要独自旅游。

wo hen jingya zhege nanhai yao duzi lüyou

Palabra por palabra: Yo + (aquel tiempo) + muy + sorprender + este + chico + 要 (yao, función del futuro) + solo + viajar

Pueden plantearse problemas cuando se transmiten deseos en las oraciones que no explicitan claramente el verbo de la cláusula principal. Como señala Pan (1996: 124), algunas oraciones desiderativas españolas coinciden con las chinas, mientras que otras no. Por lo tanto, para traducir las segundas, hay que añadir unos auxiliares al principio de la frase, como 希望 (xiwang), 愿 (yuan) y 但愿 (danyuan) cuyo significado equivale a *ojalá* y *desear*. Aquí se presentan unos ejemplos al respecto:

### 1. Oraciones desiderativas españolas que coinciden con las chinas:

- a. ¡Viva España!

西班牙万岁<sup>13</sup>!

xibanya wansui

Palabra por palabra: España + viva (diez mil años)

- b. Ojalá hayas comprendido mis palabras.

但愿你听懂了我的话。

danyuan ni ting dong-le wo de hua

Palabra por palabra: Ojalá / desear + tú + escuchar / oír + entendido / comprendido + sufijo 了 (le) + yo + partícula 的 (de, función de posesivo) + discurso / palabra

## 2. Oraciones desiderativas españolas que no coinciden con las chinas:

- a. Que tengas unas buenas vacaciones.

愿你有美好的假期。

yuan ni you meihao de jiaqi

Palabra por palabra: Ojalá / desear + tú + tener + bueno / hermoso + partícula 的 (de, función copulativa) + vacación

- b. Que te recuperes pronto.

希望你尽快康复。

xiwang ni jinkuai kangfu

Palabra por palabra: Esperar / desear + tú + cuanto antes / lo más pronto posible + recobrar la salud

En cuanto a las oraciones desiderativas irrealizables, se utilizan normalmente el pretérito imperfecto de subjuntivo y el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo en español. En este caso, el traductor debe añadir unos componentes lingüísticos en el texto traducido para indicar la improbabilidad y la imposibilidad de lo expresado (Lu y Lü, 1998: 34), ya que, si se traduce este tipo de frases literalmente, el contenido puede malinterpretarse. De hecho, este aspecto gramatical se considera como uno de los que han causado más errores en la traducción y la interpretación chino-español. A

---

<sup>13</sup> 万岁 (wansui) (lit. diez mil años), una expresión hecha china, es la palabra más utilizada cuando los chinos gritan para elogiar a los emperadores y se consideraría equivalente a la expresión “viva” en español.



continuación, se ofrecen unos ejemplos como comparación de las formas “adecuadas” de traducir los distintos modos del subjuntivo:

### 1. Presente de subjuntivo y pretérito imperfecto de subjuntivo:

- a. ¡Ojalá vengas tú!

但愿你能来!

danyuan ni neng lai

Palabra por palabra: Ojalá / desear + tú + poder + venir

- b. ¡Ojalá vinieras tú!

多（么）希望你能来（阿）!

duo (me) xiwang ni neng lai (a)

Palabra por palabra: Mucho + (partícula 么 {me, función enfática}) + desear / esperar + tú + poder + venir + (partícula 阿 {a, función de interjección})

### 2. Pretérito perfecto de subjuntivo y pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo:

- a. ¡Ojalá hayas recibido mi carta!

愿你（已经）收到了我的信!

yuan ni (yijing) shoudao-le wo de xin

Palabra por palabra: Ojalá / desear + tú (+ ya) + recibir + sufijo 了 (le) + yo + partícula 的 (de, función de posesivo) + carta

- b. ¡Ojalá hubieras recibido mi carta!

要是你已经收到了我的信该有多好!

yaoshi ni yijing shoudao-le wo de xin gai you duohao

Palabra por palabra: Si + tú + ya + recibir + sufijo 了 (le) + yo + partícula 的 (de, función de posesivo) + carta + deber + haber / tener + muy / mucho + bien / bueno

Las traducciones de las frases (b), de ambos grupos, incorporan determinados elementos para expresar la idea de que las acciones no se han realizado. En el primer grupo, se emplea la locución 多（么）希望……（阿）(duo {me} xiwang... {a}) en la que 多（么）希望 (duo {me} xiwang) significa *cómo me gustaría y cómo me*

*encantaría*. La partícula 阿 (a)<sup>14</sup>, aunque presenta diferentes matices según su entonación (Ramírez Bellerín, 2004: 124), normalmente se usa para transmitir la sorpresa, el elogio, la preocupación, etc., ya que se considera como un tipo de interjección en chino. En el caso de esta oración, se recurre a ella, sencillamente, para destacar el deseo expresado. De hecho, en chino existen bastantes expresiones equivalentes a 多 (么) 希望 (duo {me} xiwang), por ejemplo, 多 (么) 渴望 (duo {me} kewang) y 真希望 (zhen xiwang), que se aplican cada vez con más frecuencia en la traducción. En el segundo grupo, la locución añadida es 要是……该有多好 (yaoshi ... gai you duohao) cuyo significado será *si..., qué bien sería* o *si..., qué bueno debería ser* y las expresiones hechas que tienen esta misma función son 如果 / 若 / 若是……就好了 (ruguo / ruo / ruoshi ... jiu hao le) que significan *si..., sería bien*. He aquí unos ejemplos más para comprender mejor su uso:

1. ¡Ojalá nos hubiéramos conocido antes!  
真希望我们能早点认识!  
zhen xiwang women neng zao dian renshi
2. ¡Si yo tuviera mucho dinero!  
如果我有很多钱就好了!  
ruguo wo you henduo qian jiu hao le
3. ¡Si te hubieras enterado antes!  
若是你早知道就好了  
ruoshi ni zao zhidao jiu hao le

Se piensa que estas son técnicas útiles para traducir las frases españolas que transmiten la imposibilidad a través del modo subjuntivo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en chino, todas estas expresiones explicadas representan distintos “niveles” del deseo cuya utilización varía de acuerdo a la circunstancia. Es decir, la locución 多

---

<sup>14</sup> En el chino moderno, se utilizan indistintamente las partículas 阿 (a) y 啊 (a) con iguales funciones en las oraciones de interjección. No obstante, el carácter 阿 (a) tiene una historia bastante más antigua que 啊 (a); por tanto, en los textos de siglo XX, se aprecia el uso de 阿 (a) con mucha más frecuencia.

(么) 希望 (duo me xiwang) (lit. cómo desearía) tiene un grado más que 真希望 (zhen xi wang) (lit. realmente espero / deseo) y, al añadir la partícula 阿 (a), la emoción de deseo se incrementa aún más. Del mismo modo, la locución 该有多好 (gai you duohao) (lit. qué bien sería) transmite un tipo del anhelo mucho más intenso que 就好了 (jiu hao le) (lit. sería bien ya). En cuanto a los caracteres que representan *si*, hay que tener en cuenta que el uso de 若 (ruo) y 若是 (ruoshi) es mucho más formal y retórico que 如果 (ruguo) y 要是 (yaoshi), ya que el carácter 若 (ruo) aparece más en los textos escritos y tiene un origen del chino antiguo. Por lo tanto, en cuando se aplican estas formas de expresión, el traductor debe analizar primeramente el tono general del texto español para que el mensaje transmitido sea lo más fiel posible a la frase original.

Otra dificultad que se encuentra con frecuencia en la traducción, respecto al modo subjuntivo, es su uso en las oraciones de relativo. En ellas, el empleo de subjuntivo no es siempre gramaticalmente obligatorio, sino que depende de la idea que quiere transmitir el hablante; por ello, es indispensable completar la información que se considere “necesaria” en el texto traducido. Además, el subjuntivo de las oraciones de relativo no obedece a una misma clase de intenciones expresivas y objetivantes (Fernández Ramírez, 1986: 362), lo que muchas veces causa bastantes problemas cuando se explicitan estas supuestas intenciones en la traducción. Ahora veamos dos ejemplos con sus traducciones respectivamente, presentados en *Español moderno* (Dong, 2001: 14-15):

### 1. Oración de relativo con antecedente:

- a. Se lo daré a la personas que dices.

我把它交给你说的那个人。

wo ba ta jiao gei ni shuo de nage ren

Traducción literal: Yo doy eso a la persona que dices.

- b. Se lo daré a la personas que digas.

你说交给什么人，我就交给什么人。

ni shuo jiao gei shenme ren, wo jiu jiao gei shenme ren

Traducción literal: Tú dices dar a qué persona, yo entonces doy a qué (esa) persona.

## 2. Oración de relativo sin antecedente:

- a. Quien lo sabe, que lo diga.

知道的（那个人）请说吧。

zhidao de (nage ren) qing shuo ba

Traducción literal: (Aquella persona) que sabe por favor habla.

- b. Quien lo sepa, que lo diga.

谁知道，谁就说吧。

shui zhidao, shui jiu shuo ba

Traducción literal: Quien sabe, quien entonces habla.

### 2.2.3. Ser y estar seleccionados por adjetivos

Como se sabe, los verbos *ser* y *estar* constituyen una de las peculiaridades más notables en la lengua española, ya que incluso muchos otros idiomas occidentales carecen de ellos. Entre las tantas formas de utilizar estos dos verbos, existe una particularidad en el uso de “ser + adjetivo” y “estar + adjetivo” que siempre causa muchas dificultades en la traducción español-chino<sup>15</sup>. Con respecto a este aspecto, Marín (2004: 37, 40-41) clasifica en su libro los adjetivos en estos tres siguientes grupos: adjetivos en estados no acotados (*cuidadoso, capaz, discreto, noble, odioso, sabio*, etc.), adjetivos en estados acotados (*borracho, desnudo, lleno, quieto, solo, vacío*, etc.) y adjetivos ambivalentes (*alegre, feliz, feo, flaco, gordo, orgulloso, tranquilo*, etc.). Según este autor, por lo general, los adjetivos del primer grupo solo se combinan con el verbo *ser*, mientras que los del segundo grupo únicamente con *estar*; no obstante, los adjetivos ambivalentes se pueden combinar tanto con *ser* como con *estar* y con significados distintos. Respecto de esta distinción, Porroche Ballesteros señala lo siguiente:

---

<sup>15</sup> En la lengua española, según la categoría gramatical, *ser* o *estar* se pueden emplear con numerosas funciones lingüísticas (ej. con participio, adjetivo, adverbio, gerundio, etc.). No obstante, en este apartado, se limita a estudiar solamente su uso con el adjetivo, ya que es el caso que ha causado más dificultades en la traducción e interpretación español-chino.

Los adjetivos, en combinación con el verbo *ser*, exactamente igual que cuando funcionan como términos adyacentes del sustantivo (ej., niño cojo, libro gris), expresan *cualidad*, es decir, una característica que diferencia al ente de que se trate [...]. Con el verbo *estar*, los adjetivos expresan estado, es decir, una característica que en un determinado espacio temporal presenta el ser al que se refiere el sujeto de la oración [...]. (Porroche Ballesteros, 1988: 40-41)

Como refleja esta cita, el uso de *ser* refleja una característica estable y no ocasional, mientras que el de *estar* supone para el sujeto “como una desviación ocasional y transitoria” (Fernández Leborans, 1999: 2427, 2430). Debido a que en chino no hay verbos semejantes para distinguir su diferencia, hay que traducir las oraciones de modo distinto (Pan, 1996: 127-128). En ese sentido, es necesario agregar algunas partículas dependiendo del tipo de frases. Para entender este punto, aquí se presenta un ejemplo simple:

1. Ella es muy guapa.

她很漂亮。

ta hen piaoliang

2. Ella está muy guapa.

Traducciones posibles:

- a. 她今天很漂亮。

ta jintian hen piaoliang

Traducción literal: Ella hoy (está) muy guapa.

- b. 她穿得很漂亮。

ta chuan de hen piaoliang

Traducción literal: Ella se viste muy guapa.

- c. 她打扮得很漂亮。

ta daban de hen piaoliang

Traducción literal: Ella se arregla (de forma) muy guapa.

En este ejemplo presentado, se aprecia que en la primera frase se emplea una traducción literal debido a que su forma de expresar coincide con la china. No obstante, para traducir la segunda frase, habría que añadir cierta información que no aparece en el texto original. En la oración (a), por ejemplo, se ha agregado el adverbio 今天 (jintian) que significa *hoy*; en realidad, también se puede añadir otros complementos adverbiales de tiempo para indicar el tiempo presente, como 现在 (xianzai, ahora), 今天下午 (jintian xiawu, esta tarde), 今天晚上 (jintian wanshang, esta noche), etc. En las oraciones (b) y (c), por otro lado, se añaden los verbos 穿 (chuan, vestirse) y 打扮 (daban, arreglarse) con el fin de destacar la idea de que ella *está muy guapa* en ese momento sin la necesidad de ser siempre así de guapa.

Los problemas suelen surgir, sobre todo, en la traducción de *estar*, dado que este verbo muchas veces ofrece cierta idea “transitoria” e “inestable”. En consecuencia, a lo largo de la historia de la traducción español-chino, ha habido bastantes “errores” difíciles de evitar. A continuación, veamos un ejemplo de traducción en el que el traductor ha traducido el verbo *estar* como si fuese *ser* y eso ha provocado una mala interpretación por parte del lector:

Y que lo único que pueden hacer por ella es darle el zumo de las medias naranjas que les dan a cada una después del rancho. Escribe que no sacan mucho porque están muy secas.

(*La voz dormida*, 2002: 7-8)

她们唯一能为她做的事是把每次饭后得到的那半个橙子挤出汁来给她喝。可是橙子太干了，挤不出多少汁。

(Traducido por Xu, 2007: 11)

tamen weiyi neng wei ta zuo de shi shi ba meici fan hou dedao de na bange chengzi ji chu zhi lai gei ta he. keshi chengzi tai gan le, ji bu chu duo shao zhi.

En este ejemplo presentado, se ve que la traductora ha reproducido *están muy secas* a 橙子太干了 (chengzi tai gan le) (lit. las naranjas son demasiado secas), siguiendo la estructura “naranja + demasiado + seco + sufijo / partícula 了 (le)”, como si todas las naranjas de España tuvieran la cualidad de ser muy secas. Para poder evitar dicho error, habría que añadir otra información traduciendo esta oración a 这里的橙子太干了 (zheli de chengzi tai gan le) (lit. las naranjas de aquí son demasiado cercas) o a 我们拿到的橙子太干了 (women nadao de chengzi tai gan le) (lit. las naranjas que recibimos son demasiado secas). La verdad es que para reproducir adecuadamente la estructura “estar + adjetivo” en la traducción, casi siempre hace falta cierta modificación del texto original, dado que para la mayoría de los chinos este uso trata de comunicar algo<sup>16</sup> sin claramente indicarlo. Aquí se presenta otro ejemplo para demostrar este punto concreto:

1. El cielo es azul.

天空是蓝色的。

tiankong shi lanse de

El cielo es del color azul.

2. El cielo está azul.

Traducciones posibles:

- a. 此刻的天（空）真蓝。

cike de tian (kong) zhen lan

En este momento el cielo está *verdaderamente* azul.

- b. 天（空）看起来真蓝。

tian (kong) kan qilai zhen lan

El cielo se ve *verdaderamente* azul.

- c. 天（空）好蓝哦！

tian (kong) hao lan o

<sup>16</sup> Este “algo” hace referencia a la idea “transitoria” e “inestable”, propia del verbo *estar*, mencionada en el párrafo anterior. De hecho, como el “error” mostrado en este apartado, muchos traductores chinos no han podido, o no saben cómo, hacer explícito el uso de *estar* en su traducción, por lo que muchas veces causan una interpretación errónea del texto.

¡Qué azul está el cielo!

Se ve que se aplica una traducción casi literal en la primera frase, ya que se considera como una simple afirmación de la realidad en ambas lenguas. No obstante, para traducir la segunda frase y las otras frases como de este tipo, se requiere cierta interpretación por parte del traductor. En la oración (a), se agrega el adverbio 此刻 (cike, en este momento) y se pueden añadir también otros indicadores del tiempo, como 此时 (cishi), 这时 (zhe shi) y 这个时候 (zhege shihou) que significan literalmente *en este tiempo*. En la oración (b), pues, se añade el verbo 看起来 (kan qilai, se ve / se ven) con el fin de indicar la condición del cielo destacando su modo temporal, ya que el cielo no está siempre azul y puede estar también gris, negro, oscuro, rojo, etc. según la circunstancia. Otro verbo que se emplea con frecuencia para traducir este tipo de frases es 显得 (xiande, parecer) y, aunque los dos sean sinónimos, es más formal que 看起来 (kan qilai, se ve / se ven). En cuanto a la oración (c), se observa que se ha traducido en una exclamación a través de la locución “好 (hao) + partícula 哦 (o, función de interjección)<sup>17</sup>” con el fin de dar una sensación muy “actual” y “presente”. De hecho, en los textos que quieren transmitir cierta emoción, es recomendable aplicar esta forma de traducir. Otras locuciones que tiene la misma función serían “多 (duo) + partícula 阿 (a, función de interjección)” y “真 (zhen) + adjetivo 阿 (a, función de interjección)”.

Respecto del adverbio 真 (zhen, verdaderamente / realmente) que se emplean en las oraciones (a) y (b), es simplemente para enfatizar lo expresado y también hacer que la frase sea coherente y gramaticalmente correcta. Esto es porque, en muchas ocasiones, el verbo *ser* en chino (是 shi) se omite obligatoriamente. En realidad, el carácter 是 (shi, ser) casi solamente se utiliza en el caso de “sujeto + 是 (shi) + sustantivo”. Por lo tanto, si la construcción de la frase es “sujeto + ser + adjetivo”, lo que se hace normalmente es ignorar el verbo 是 (shi, ser) y agregar un adverbio entre el sujeto y el predicado. De hecho, esto siempre ha sido bastante problemático en la traducción español-chino; porque cuando la frase española no tiene ese “adverbio”, requerido en chino, el traductor debería en este caso “imaginar” un adverbio en la lengua fuente o

---

<sup>17</sup> Aquí el carácter 哦 (o) se utiliza como una partícula de interjección y, muchas veces, funciona de forma parecida que la partícula 阿 (a) o 啊 (a).



simplemente reformular la frase original añadiendo un sustantivo. A continuación, se ven unos ejemplos al respecto:

**1. “sujeto + ser + sustantivo” en español:**

Yo soy estudiante.

我是学生。

wo shi xuesheng

**2. “sujeto + ser + adjetivo” en español:**

Yo soy inteligente.

Traducciones posibles:

a. 我很聪明。

wo hen congming

Yo soy muy inteligente.

b. 我非常聪明。

wo feichang congming

Yo soy extraordinariamente inteligente.

c. 我是一个聪明的人。

wo shi yi ge congming de ren

Yo soy una persona inteligente.

d. 我是一个聪明的学生。

wo shi yi ge congming de xuesheng.

Yo soy un estudiante inteligente.

Con estos ejemplos se ve que no hay ningún problema para traducir una frase cuya construcción es “sujeto + ser + sustantivo” en español. Sin embargo, para reproducir en chino una frase española que tiene la forma “sujeto + ser + adjetivo”, hay que aplicar una de estas dos técnicas: la primera es añadir un adverbio antes del adjetivo como se hace en las oraciones (a) y (b); la segunda es agregar un sustantivo en la frase como en

las oraciones (c) y (d). Es tarea del traductor decidir qué técnica se emplea y qué tipo de adjetivo o sustantivo se usa, dependiendo tanto del estilo y el tono general del texto original como de la información encontrada en las otras frases del texto mismo.

Para terminar esta parte de *ser* y *estar*, conviene presentar un ejemplo que ayuda a entender la idea del uso del verbo 是 (shi, ser) en chino. En este ejemplo, pues, las modificaciones empleadas se encuentran en las traducciones de la frase *ser* en lugar de la de *estar*:

1. Estoy muy alegre.

我很快乐。

wo hen kuaile

2. Soy muy alegre.

Traducciones posibles:

- a. 我是一个很快乐的人。

wo shi yi ge hen kuaile de ren

Yo soy una persona muy alegre.

- b. 我天生很快乐。

wo tiansheng henkuai le

Yo soy muy alegre por naturaleza.

- c. 我一直都很快乐。

wo yizhi dou hen kuaile

Yo soy siempre muy alegre.

#### 2.2.4. Palabras de metátesis<sup>18</sup> en chino: verbo como sustantivo

Si los verbos españoles siempre presentan flexión de tiempo, modo, número y persona, cuando se transforma en sustantivo, su forma se modifica obligatoriamente. En chino, sin embargo, existe una serie de *palabras de metátesis verbo-sustantivo*<sup>19</sup> que permite que los verbos se utilicen directamente como sustantivo (Liu, Pan y Gu, 2004: 168). Tal particularidad, pues, según Jin (2002: 11), hace que el verbo chino esté totalmente libre de reglas morfológicas. Por esta razón, la narración en chino siempre posee la peculiaridad de presentar los sucesos en movimiento, ya que muchos sustantivos aparecen como verbos en los textos. Además, una narración china es capaz no solo de mostrar un conjunto del pasado, el presente y el futuro (Ye, 2007: 29) y sino también de mezclar una acción completa con la incompleta.

No obstante, debido a que en muchas ocasiones los verbos chinos se usan indistintamente como sustantivos, es necesario en este caso evitar la repetición de las mismas palabras buscando sinónimos durante el proceso de la traducción. Dado que las palabras chinas son un conjunto de caracteres, no es muy difícil encontrar sinónimos mediante el procedimiento de cambiar uno de los caracteres. A continuación, se ofrecen dos ejemplos al respecto:

##### 1. Crecer / crecimiento:

- a. Este año la economía de España ha crecido.
- b. Casi la mitad de este crecimiento se concentra en el turismo.

Traducción posible:

- a. 今年西班牙的经济成长了。  
jinnian xibanya de jingji chengzhang-le
- b. 几乎一半的增长都集中在旅游业。  
jihu yiban de zengzhang dou jizhong zai lüyouye

<sup>18</sup> 兼类词 (jianleici), *palabras de metátesis* o *translación*, es una característica lingüística significativa y peculiar de la lengua china. Las *palabras de metátesis* pertenecen a más de una categoría gramatical y se utilizan sin ningún cambio morfológico.

<sup>19</sup> Las *palabras de metátesis* abarcan los siguientes grupos principales: *verbo-sustantivo*, *adjetivo-sustantivo* y *verbo-adjetivo*. El presente apartado se limita a presentar solo el primer grupo.

## 2. Cambiar / cambio:

- a. Este niño ha cambiado mucho.
- b. En realidad, todo el mundo ha observado su cambio.

Traducción posible:

- a. 这个男孩改变了很多。  
zhege nanhai gaibian-le henduo
- b. 事实上, 大家都观察到了他的转变。  
shishishang, dajia dou guanchadao-le ta de zhuanbian

En ambos ejemplos, aunque los verbos chinos que aparecen en las oraciones (a), 成长 (chengzhang, crecer) y 改变 (gaibian, cambiar), se pueden utilizar directamente como sustantivos, se han reemplazados por otras palabras sinónimas en las oraciones (b): 增长 (zengzhang, crecer / aumentar) y 转变 (zhuanbian, cambiar / transformar). Como ya se ha señalado, en la lengua china, no existen sufijos que marquen el paso de verbo a sustantivo en la línea seguida por el español (ej. *miento*, *dad*, *ción*, etc.). En otras palabras, en chino, no hace falta una forma determinada para normalizar y limitar el uso de los verbos.

En este sentido, Jin (2002: 11) resalta la idea de que los textos occidentales suelen dar una sensación de “abstracción” o de que utilizan un tipo de expresión bastante “abstracto” para narrar los acontecimientos concretos. Esto, probablemente, se debe a la presencia de los sufijos. En el chino actual, por el contrario, existen los clasificadores para concretar no solo los sustantivos, sino también los verbos. En este sentido, se entiende que en la escritura china es frecuente utilizar expresiones bien claras y específicas cuando se describen ideas abstractas (Jin, 2002: 11). Aquí se presentan otros dos ejemplos para destacar este punto:

## 1. Sentir / sentimiento:

- a. He venido aquí para sentir su presencia.
- b. Es un sentimiento que no volveré a tener nunca.

Traducción posible:

- a. 我来到此地是为了感觉一下他的存在。  
wo laidao cidi shi weile ganjue yi xia ta de cunzai
- b. 这一种感觉是我将永远不会再拥有的。  
zhe yi zhong ganjue shi wo jiang yongyuan buhui zai yongyou de

## 2. Recordar / recuerdo:

- a. Recuerdo de vez en cuando mis días en España.
- b. Para mí, ha sido un recuerdo precioso.

Traducción posible:

- a. 我时不时回忆一番我在西班牙的日子。  
wo shibushi huiyi yi fan wo zai xibanya de ri zi
- b. 对我而言，那是一段美好的回忆。  
dui wo er yan, na shi yi duan meihao de huiyi

En la traducción de las oraciones (a), se emplean calificadores verbales para cuantificar la *vez* y la *duración* de los actos realizados: las dos expresiones 感觉一下 (ganjue yi xia) (lit. sentir una vez) y 回忆一番 (huiyi yi fan) (lit. recordar una vez), pues, siguen rigurosamente la forma “verbo + uno + clasificador verbal”. Aunque estos dos clasificadores, cuya función es cuantificar la *vez*, tienen casi el mismo significado, el carácter 番 (fan) se utiliza más en los textos formales o en la lengua antigua, mientras que 下 (xia) se considera más cotidiano y del lenguaje habitual. El empleo de los clasificadores verbales, en realidad, no siempre es gramaticalmente obligatorio. No obstante, un buen uso de ellos no solo podrá aumentar el valor lingüístico del texto, sino también ofrecerá distintas características a diferentes tipos del verbo. Como en chino nunca se conjugan los verbos, su valor se refleja, pues, en los clasificadores verbales.

Si nos fijamos en las traducciones de las oraciones (b), se ve que los dos sustantivos subrayados, 感觉 (ganjue, sentimiento / sensación) y 回忆 (huiyi, recuerdo / memoria), son iguales que los verbos que se utilizan en las de (a). Como se ha explicado

anteriormente, el hecho de que los verbos chinos se puedan usar libremente como sustantivos otorga a los textos chinos una posibilidad de “moverse”, a través de las palabras *verbo-sustantivo*, con lo que presentan así una imagen más vívida. En cuanto a los dos clasificadores nominales 种 (zhong) y 段 (duan), que significan literalmente *tipo* y *período* en español, se consideran en este caso como un modo de concretar y determinar los dos sustantivos que también pueden ser verbos. Al aplicarlos en estas traducciones, pues, se logra que las frases sean más concretas y menos abstractas. De hecho, los clasificadores constituyen una de las características idiomáticas más peculiares y notables de la lengua china. En el siguiente apartado, precisamente, estudiaremos los clasificadores desde un punto de vista lingüístico y traductológico.

### 2.3. Clasificadores

[...] un sintagma nominal no puede estar constituido únicamente por un determinante (demostrativos, numerales, y ciertos cuantificadores) y un nombre (español: esta silla), sino que es necesario insertar un “clasificador”. (Marco Martínez, 2003: 109)

Los clasificadores o “palabras medidoras” (*liangci* 量词) son monosílabos que, intercalados entre un numeral o demostrativo y un sustantivo, lo adscriben a una determinada categoría de conceptos [...]. También existe un cierto número de clasificadores postverbales que indican las veces que se repite la acción o complementan su significado [...]. (Ramírez Bellerín, 2004: 116, 118)

Como reflejan estas dos citas, en chino existen los clasificadores para clasificar y cuantificar los diferentes tipos del sustantivo y el verbo. Se entiende que hay tres tipos de clasificadores principales en la lengua china: *clasificadores nominales* (para el sustantivo), *clasificadores de medida*<sup>20</sup> (para la medida del peso, la longitud, la unidad monetaria, etc.) y *clasificadores verbales* (para el verbo). En realidad, es un aspecto

---

<sup>20</sup> Los *clasificadores de medida* abarcan todo tipo de unidades de medida (ej. kilo, litro, metro, etc.) y, en algunos textos académicos, están incluidos dentro de los *clasificadores nominales*, dado que los de medida también sirven para cuantificar los sustantivos (*vid.* Liu, Pan y Gu, 2004: 129-131). No obstante, puesto que el uso de los *clasificadores de medida* se halla en un concepto universal, su empleo no va a entrar en los análisis de este apartado.

lingüístico bastante difícil de dominar, incluso para los hablantes nativos del chino, ya que existen más de cien clasificadores en el chino actual.

En cuando se traducen los textos del español al chino, los mayores problemas se encuentran generalmente en los clasificadores nominales y verbales, debido a que en la lengua española no existe tal forma de cuantificar los objetos y las acciones ni tal modo de clasificar las entidades y los conceptos. Por este motivo, a continuación, se van a analizar principalmente estos dos tipos de clasificadores con el fin de conocer las posibles técnicas que se podrán aplicar adecuadamente al trabajo de la traducción español-chino.

### 2.3.1. Clasificadores nominales

Como ya se ha visto previamente, el sustantivo chino no posee ninguna marca morfológica respecto del número. En este sentido, el empleo de clasificadores se considera obligatorio para dar información sobre el número de las entidades. Uno de los grupos de clasificadores nominales más utilizados sería los que cuantifican los individuales: personas, animales y objetos. Aquí se presentan unos ejemplos de los que se cuantifican las personas, o sea, los individuos:

#### 1. 个 (ge)

- a. 我要和两个朋友吃晚餐。

wo yao he liang ge pengyou chi wancan

Yo voy a cenar con dos amigos.

- b. 我有四个姐姐。

wo you si ge jiejie

Yo tengo cuatro hermanas mayores.

#### 2. 位 (wei)

- a. 他是一位优秀的老师。

ta shi yi wei youxiu de laoshi

Él es un profesor excelente.

- b. 这位女士是中国人。

zhe wei nǚshi shì zhongguoren

Esta señora (dama) es china.

3. 名 (ming)

- a. 这里有三名受害者。

zheli you san ming shouhaizhe

Aquí hay tres víctimas.

- b. 这次意外中，仅有一名幸存者。

zhe ci yiwai zhong, jin you yi ming xingcunzhe

En este accidente, solo hay un sobreviviente.

4. 口 (kou)

你家有几口人？

ni jia you ji kou ren

¿Cuántas personas tiene en tu familia?

Estos cuatros clasificadores mostrados (个 ge, 位 wei, 名 ming y 口 kou) son los más empleados para las personas, aunque también existen otros clasificadores como 匹 (pi) y 条 (tiao) cuyo uso en las personas tiene cierto significado figurado o irónico<sup>21</sup>. De hecho, una de las características más destacables de los clasificadores chinos es su función de dar cierto tipo de significados o “sensación” en los textos. Entre estos cuatros caracteres, el clasificador 个 (ge) se considera lo más cotidiano, frecuente y “neutro”, ya que se puede emplear también para los objetos. Por esta razón, en la traducción de los documentos formales o los textos literarios, muchas veces, hay que evitar este uso informal y general. Los clasificadores 位 (wei) y 名 (ming), por otro lado,

---

<sup>21</sup> 匹 (pi) y 条 (tiao), como clasificadores nominales, tienen su uso principal para los animales: caballos (el primero) y perros (el segundo). En algunos contextos peculiares, pueden funcionar con los varones para destacar sus características masculinas (ej. valentía, fidelidad, espíritu heroico, etc.), muchas veces estereotipadas. Dado que tal empleo solo se limita a algunas situaciones particulares, aquí no se van a presentar las explicaciones en detalle.



poseen el significado de respeto; entre ellos 位 (wei) tiene un grado de respeto aún más alto, mientras que 名 (ming) se utiliza con más frecuencia en los contextos formales, los periódicos y los documentos jurídicos. Por último, el clasificador 口 (kou) es el menos frecuente entre estos cuatros, ya que casi solo está presente cuando se calculan los miembros de la familia como se demuestra en el último ejemplo.

Por todo lo dicho, se ve claramente que cada clasificador se aplica en ocasión determinada y expresa unas ideas por sí mismo. Frente a esta peculiaridad, como señala Ramírez Bellerín (2004: 118), el traductor debe averiguar cuál es la forma convencional y cuál la divergente para las oraciones que se traducen. El traductor, muchas veces, también necesita “imaginar” el sentido, el significado y la sensación que tiene el texto original, ya que este tipo de información requerida en el texto chino no siempre está presente en las frases españolas. A continuación, se presenta un ejemplo de clasificadores de objeto para explicar mejor este punto:

Aquí hay una casa.

Traducciones posibles:

a. 这里有一栋房子。

zheli you yi dong fangzi

b. 这里有一幢房子。

zheli you yi zhuang fangzi

c. 这里有一座房子。

zheli you yi zuo fangzi

d. 这里有一间房子。

zheli you yi jian fangzi

e. 这里有一所房子。

zheli you yi suo fangzi

f. 这里有一套房子。

zheli you yi tao fangzi

Para el sustantivo 房子 (fangzi, casa), como otros tipos de vivienda o arquitectura, generalmente existen estos seis clasificadores para emplear: 栋 (dong), 幢 (zhuang), 座 (zuo), 间 (jian), 所 (suo) y 套 (tao). No obstante, no se pueden aplicar sin considerar su significado correspondiente. En este sentido, hay que tener en cuenta que el uso de 栋 (dong) y 幢 (zhuang) es para los edificios altos, mientras que 座 (zuo) se utiliza para las construcciones grandes como iglesias, castillos, palacios, etc. El clasificador 间 (jian) se usa normalmente para las casas relativamente pequeñas o para las habitaciones y los cuartos. El carácter 所 (suo), por otro lado, es para los edificios bajos o las instituciones como universidades, escuelas, hospitales, etc. Por último, 套 (tao) indica un conjunto de las partes de una vivienda, por eso, se usa muchas veces para los apartamentos o los chalés. Por lo tanto, en las traducciones de la palabra española *casa* al chino, es bastante difícil de elegir el clasificador adecuado, especialmente cuando en el texto original no se indica qué tipo de *casa* es. En este caso, pues, se hace necesario averiguarlo o imaginarlo basando en los otros detalles presentes en el texto.

Además, en chino actual ocurre con mucha frecuencia, cuando se cambia el clasificador, se transforma también la sensación de lo expresado. Esto quiere decir que, aunque existen unos sustantivos que pueden ser aplicados con distintos clasificadores, el tono general de la frase se modifica a través del empleo de estos clasificadores. Veamos dos ejemplos:

1. Un suspiro

Traducciones posibles:

a. 一丝叹息

yi si tanxi

Uno + hilo + suspiro

b. 一声叹息

yi sheng tanxi

Uno + voz + suspiro

## 2. Un paisaje bello

Traducciones posibles:

### a. 一幅美景

yi fu meijing

Uno + clasificador de pintura o de cuadro + paisaje bello

### b. 一道美景

yi dao meijing

Uno + clasificador de luz o de plato + paisaje bello

En el primer ejemplo, los dos clasificadores (丝 *si* y 声 *sheng*) son adecuados para describir 叹息 (*tanxi*, suspiro). No obstante, el empleo de 丝 (*si*), cuyo significado sería *hilo* o *hebra*, destaca lo débil que es el suspiro; mientras que 声 (*sheng*) solo indica de forma neutra esa *voz*, o sea, el sonido que se emite. Del mismo modo, en el segundo ejemplo, los clasificadores 幅 (*fu*) y 道 (*dao*) se emplean apropiadamente en las traducciones. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en la oración (a), 一幅美景 (*yi fu meijing*) expresa deliberadamente la idea de que “ese paisaje es tan hermoso como si fuese una pintura”, debido a que el clasificador 幅 (*fu*) es para el uso de las pinturas, los retratos y los cuadros. En la oración (b), por otro lado, 一道美景 (*yi dao meijing*) da una sensación de que “ese paisaje es brillante y llama bastante la atención”, ya que 道 (*dao*) es un clasificador para la luz, sobre todo, el relámpago.

### 2.3.2. Clasificadores verbales

A diferencia de los clasificadores nominales, los verbales siguen el orden de “verbo + numeral + clasificador verbal” en el que este verbo se utiliza de manera bastante “flexible” (Zong, 2012: 145), ya que muchas veces se puede combinar con los

complementos directos / indirectos<sup>22</sup>. Aunque la utilización de los clasificadores verbales no es tan frecuente como la de los nominales, aquí cabe mencionar brevemente su uso dado que en la lengua española casi no existe tal equivalencia lingüística. Como pone de manifiesto Lü (*apud* Zong, 2012: 9), los clasificadores se consideran también como 单位词 (danweici) (lit. palabras de unidades) y se aplican a los numerales con el fin de cuantificar tanto los objetos, personas y eventos como las acciones y actos realizados. Además, los clasificadores son *palabras para clasificar* cuyo uso en la lengua china tiene como propósito dividir en grupos los objetos, personas, acciones, etc. (Zong, 2012: 19). No obstante, en la lengua española, solo existen los cuantificadores para cuantificar las cosas y, como explica Leonetti (2007: 13-15), hay dos clases principales de cuantificadores: los *adnominales* (*todo, cualquier, alguno, tanto, menos, todos los numerales*, etc.) y los *adverbiales* (*demasiado, siempre, sólo, también, incluso, raramente*, etc.).

En este sentido, se podría entender que, en una tarea de traducción español-chino, el traductor necesita cumplir el deber de “clasificar” y “diferenciar” casi todos los sustantivos (o los verbos en algunas ocasiones) que están presentes en el texto y seleccionar, asimismo, un clasificador más “adecuado” al respecto. Ello se debe a que, muchas veces, existen varios clasificadores que representarían la misma idea. Por ejemplo, en chino actual, entre otros, existen tres clasificadores verbales que se usan con más frecuencia para expresar la vez que son 遍 (bian), 次 (ci) y 回 (hui) (Liu, Pan y Gu, 2004: 134-135). Veamos los ejemplos al respecto:

1. 遍 bian

这本书我看过三遍。

zhe ben shu wo kan-guo san bian

Este libro yo he leído “tres + clasificador 遍 (bian)”.

2. 次 ci

---

<sup>22</sup> Ejemplos: la estructura “看 (kan, ver) + 一 (yi, uno) + clasificador verbal 次 (ci)” (lit. ver una vez) se puede combinar con un complemento directo convirtiéndose así como “看 (kan, ver) + 他 (ta, él) + 一 (yi, uno) + clasificador verbal 次 (ci)” (lit. verlo una vez); en el mismo sentido, la estructura “讲 (jiang, contar) + 一 (yi, uno) + clasificador verbal 遍 (bian)” (lit. contar una vez) se podría funcionar con otros complementos como “对 (dui, preposición) + 孩子 (haizi, niño) + 讲 (jiang, contar) + 一 (yi, uno) + clasificador verbal 遍 (bian) + 故事 (gushi, cuento)” (lit. contar al niño una vez el cuento).

那所学校我去过三次。

na suo xuexiao wo qu-guo san ci

Aquella escuela yo he ido “tres + clasificador 次 (ci)”.

### 3. 回 hui

您去过西班牙几回?

nin qu-guo xibanya ji hui

¿Usted ha ido a España “cuánto + clasificador 回 (hui)”?

Aunque 遍 (bian), 次 (ci) y 回 (hui) son caracteres que tienen casi el mismo significado, cuya traducción en español sería *vez*, hay que tener en cuenta sus diferencias respecto del sentido “ocultado”. Dicha diferencia se consiste en que 遍 (bian) indica un proceso “completado”; así, en el *Diccionario chino contemporáneo* (Gong, 2014: 20-22) se define como “la duración entera de un acto desde el principio hasta el final<sup>23</sup>”. Los clasificadores 次 (ci) y 回 (hui), por el contrario, simplemente señalan que se ha realizado una acción y no destacan nada sobre la duración o si este acto se ha finalizado por completo. Entre ellos, pues, 次 (ci) puede funcionar en casi todo tipo del contexto<sup>24</sup>, mientras que 回 (hui) se suele utilizar en la lengua escrita, sobre todo, en la literatura clásica.

En este sentido, el traductor, cuando trabaja en la selección de los clasificadores durante el proceso de la traducción español-chino, no solo debería considerar el contexto lingüístico en general, sino también ha de tener en cuenta el aspecto léxico (modo de acción). En *Nueva gramática de la lengua española: manual* (RAE, 2010: 431-432), se han clasificado los predicados verbales, atendiendo a su aspecto léxico, en cuatro grupos: actividades (*vender libros, llorar, llover, manejar un auto*, etc.), realizaciones o efectuaciones (*comer un platillo, leer el diario, recitar un poema*, etc.), consecuencias o logros (*alcanzar la cima, caerse, llegar, perder las llaves*, etc.) y estados (*creer en alguien, merecer un premio, residir en un lugar*, etc.). Estos cuatro

<sup>23</sup> 一个动作从开始到结束的整个过程 (yi ge dongzuo cong kaishi dao jieshu de zhengge guocheng) (vid. *Diccionario chino contemporáneo*, 2014: 20-22).

<sup>24</sup> Según Liu, Pan y Gu (2004: 134), 次 (ci) se considera el clasificador verbal más utilizado en el chino moderno.

tipos de predicados se suelen caracterizar en función de los siguientes tres rasgos (RAE, 2010: 432):

*Duración Delimitación Dinamismo*

|                                  |    |    |    |
|----------------------------------|----|----|----|
| 1. Actividades                   | sí | no | sí |
| 2. Realizaciones o efectuaciones | sí | sí | sí |
| 3. Consecuciones o logros        | no | sí | sí |
| 4. Estados                       | sí | no | no |

Como se ve, los predicados de los tipos 1, 2 y 4 poseen el rasgo *duración* que caracteriza aquellas situaciones que están sujetas a un desarrollo en el tiempo o que simplemente lo ocupan; mientras que el segundo rasgo *delimitación*, que presenta valores positivos en los tipos 2 y 3, permite agrupar los predicados en función de si las situaciones que designan poseen o no un final o un límite natural o intrínseco (RAE, 2010: 432). En cuanto a *dinamismo*, es evidente que solo el tipo 4 no posee este rasgo, ya que se trata de los predicados verbales que son estados.

Desde este punto de vista, se podría concluir que solo las acciones del tipo 2 (realizaciones o efectuaciones), que posee todos los tres rasgos mencionados arriba, admiten el uso del clasificador 遍 (bian). Es decir, los actos de este grupo, por un lado, tienen una duración temporal y, por otro lado, posee un final o límite que implica una finalización natural. Para cuantificar las acciones del resto de los tipos, pues, se emplean los clasificadores 次 (ci) y 回 (hui)<sup>25</sup>.

Terminaré esta parte poniendo unos ejemplos sobre el uso peculiar de los clasificadores verbales *transitorios*<sup>26</sup> que son auténticos nombres (sustantivos) que poseen sus propios clasificadores pero que, al mismo tiempo, funcionan en algunas ocasiones como clasificadores (Marco Martínez, 2003: 124). Su empleo, según Zhang (*apud* Zong, 2012: 142-143), supone tomar prestados otros caracteres, tanto sustantivos

---

<sup>25</sup> Aquí también hay que tener en cuenta que, en el chino moderno, el clasificador 回 (hui) se ve sustituido cada vez más frecuentemente por el clasificador 次 (ci) cuyo uso se considera más neutro y general en el chino actual.

<sup>26</sup> 借用动量词 (jiejong-dongliangci) también se podría traducir como los *clasificadores verbales de préstamo*.

(más frecuente) como verbos (menos frecuente), con el fin de cuantificar las acciones. De hecho, este uso se considera como una de las características más destacables de la lengua china. En efecto, la utilización de los clasificadores *transitorios* se ha tomado prestada de los sustantivos, es decir, son caracteres que se usan normalmente como sustantivos:

### 1. Los transitorios relacionados con el cuerpo:

#### a. 看一眼

kan yi yan

Palabra por palabra: mirar / ver + uno + clasificador “ojo”

Traducción: echar una mirada / ojeada

#### b. 踢三脚

ti san jiao

Palabra por palabra: patear + tres + clasificador “pie”

Traducción: dar tres puntapiés / patadas

### 2. Los transitorios relacionados con las herramientas:

#### a. 写一笔

xie yi bi

Palabra por palabra: escribir + uno + clasificador “lápiz” o “pluma”

Traducción: escribir un trazo

#### b. 打两针

da liang zhen

Palabra por palabra: meter / batir + dos + clasificador “inyector”

Traducción: poner dos inyecciones

## 2.4. Artículo

El artículo es una categoría gramatical cuya naturaleza ha sido definida de muy diferentes maneras a lo largo de la historia de las teorías gramaticales. Su número, su función y hasta su uso han sido motivo de polémicas enconadas. (Hernández Guerrero,

1982)

El artículo es una clase de palabras de naturaleza gramatical que permite delimitar la denotación del grupo nominal del que forma parte, así como informar de su referencia. En efecto, el artículo especifica si lo designado por ese segmento constituye o no información consabida. (RAE, 2010: 264).

El artículo, que es un elemento lingüístico crucial en español, no existe en chino. Por eso, muchas veces, causa dificultades en la traducción, entre otras cosas porque existen distintos valores en los artículos del español. A continuación, estudiaré algunas de las dificultades más frecuentes que afectan al traductor.

#### **2.4.1. Artículo definido**

Tal como se indica en la *Nueva gramática de la lengua española* de la Real Academia Española (RAE), uno de los usos más importantes del artículo definido en la lengua española es el de los anafóricos, “en los que la denotación del grupo nominal definido que encabezan se identifica por su vinculación con un elemento previo del discurso” (RAE, 2009: 1046). Eso es, si el artículo designa la misma persona o el mismo objeto en el texto, se considera como *anáfora directa*; mientras que si el artículo precede a una entidad definida para tanto el hablante como el oyente, aunque aparece por primera vez, se define como *anáfora asociativa*. Los usos anafóricos asociativos son casos de *anáfora indirecta* en los que el sintagma nominal “depende de la aparición de otra expresión nominal a la que le liga un vínculo conceptual” (Leonetti, 1999: 797).

En la traducción, pues, se pueden utilizar los caracteres 这 (zhe, este), 这些 (zhexie, estos), 那 (na, aquel), 那些 (naxie, aquellos) y 此 (ci, el modo formal de *este*), que funcionan como demostrativos en español, para reproducir el artículo con usos anafóricos. No obstante, en el segundo caso (*anáfora asociativa*), muchas veces, se muestra también la tendencia a ignorar el artículo sin perjuicio para la comprensión del mensaje. Veamos los ejemplos:



### 1. Anáfora directa:

Tengo tres perros grandes y dos gatos pequeños, por tanto, ahora quiero una casa más grande para criar los perros.

我有三只大狗和两只小猫，因此，我现在想要一间更大的房子来养这些狗。

wo you san zhi dagou he liang zhi xiaomao, yinci, wo xianzai xiang yao yi jian geng da de fangzi lai yang zhexie gou.

### 2. Anáfora asociativa:

He llegado al centro de la ciudad, el edificio alto está delante de mí.

我已经到了市中心，（那 {栋}）高楼就在我的面前。

wo yijing dao-le shizhongxin, (na {dong}) gaolou jiu zai wo de mianqian

Mediante de los ejemplos, se ve que el uso del carácter 那 (na, aquel) es opcional en el segundo grupo (*anáfora asociativa*); mientras que el empleo de demostrativos es casi obligatorio en el primer grupo (*anáfora directa*). Aquí cabe destacar que, aunque en muchas traducciones literarias chinas se tiende a ignorar los artículos con función de *anáfora directa*, a veces es problemático, pues no siempre es evidente para los lectores chinos determinar si dicho grupo nominal es el que aparece en el discurso anterior o es cualquier otro.

Otro factor muy importante del artículo definido es su valor posesivo que designa, generalmente, la parte del cuerpo humano (RAE, 2009: 1061). Según Leonetti (1999: 809), los artículos, en lugar de los posesivos, “son aparentemente asimilables a los fenómenos de anáforas asociativa”, ya que estos dos usos “dependen de la facilidad con que se infieran las relaciones conceptuales”. Para traducir este tipo de frases, el traductor tiene dos opciones según el contexto: el primero es ignorar directamente el artículo (Lu y Lü, 1998: 3); mientras que el segundo es reemplazarlo por *pronombre personal* o la estructura de “pronombre personal + partícula 的 (de)” cuya función equivale a los adjetivos posesivos en español (*mi, mis, tu, tus*, etc.). Aquí cabe destacar que, en chino, no se distingue de forma tan rigurosa, comparando con las lenguas indoeuropeas, la idea de los pronombres personales y la de los adjetivos o pronombres posesivos (Wan, 2011: 54-55). No obstante, en el presente trabajo, para poder hacer explícitos tales puntos gramaticales con más claridad, utilizaré siempre *pronombre*

*personal* o “pronombre personal + partícula 的 (de)” cuando haya de explicar la estructura sintáctica de una oración. Veamos los ejemplos:

**1. Ignorar el artículo:**

No quiero secarme el pelo.

我不想吹头发。

wo bu xiang chui toufa

Palabra por palabra: Yo + no + querer + secar + pelo

**2. Reemplazar el artículo por “pronombre personal”:**

Me duele la cabeza.

我头痛。

wo tou tong

Palabra por palabra: Yo + cabeza + doler

**3. Reemplazar el artículo por “pronombre personal + partícula 的 (de)”:**

¡Abre los ojos!

睁开你的眼睛!

zhengkai ni de yanjing

Palabra por palabra: Abrir + tu + partícula 的 (de) + ojo/s

En cuanto al uso del artículo definido para los nombres de las cuatro estaciones, los meses y los días de la semana, es relativamente más fácil de arreglar, puesto que lo que se hace habitualmente en las traducciones chinas es simplemente ignorarlo (Lu y Lü, 1998: 4). Esta técnica se aplica igualmente cuando se traducen las oraciones en las que los artículos determinados tienen usos genéricos o deícticos. Ejemplos:

**1. Meses y días de la semana:**

a. Voy a España el noviembre.

我十一月去西班牙。

wo shiyiyue qu xibanya

Palabra por palabra: Yo + noviembre + ir + España.

- b. Los domingos siempre leo y escribo.

周日我总是阅读和写作。

zhouri wo zongshi yuedu he xiezu

Palabra por palabra: Domingo + yo + siempre + leer + y + escribir.

## 2. Usos genéricos:

- a. Los chinos comen arroz.

中国人吃米饭。

zhongguoren chi mifan

Palabra por palabra: Chino + comer + arroz.

- b. Los niños siempre hablan mucho.

孩子总是说很多话。

haizi zongshi shuo henduo hua

Palabra por palabra: Niño + siempre + hablar + mucho + discurso / palabras

## 3. Usos deícticos:

- a. Dame el libro.

Traducciones posibles:

给我书。

gei wo shu

Palabra por palabra: Dar + yo + libro

给我那本书。

gei wo na ben shu

Palabra por palabra: Dar + yo + aquel + clasificador 本 (ben) + libro

- b. Enciende la luz.

开灯。

kai deng

Palabra por palabra: Encender + luz

En la frase (a) del tercer grupo (usos deícticos), se ofrecen dos traducciones posibles:

en la primera, se omite directamente el artículo; mientras que, en la segunda, se emplea la estructura “aquel + clasificador + sustantivo” para traducir *el libro*. Las dos posibilidades son adecuadas en este caso y su selección depende del contexto concreto. Por lo general, si se trata de una situación en la que están presentes varios libros, sería más habitual y natural aplicar la expresión “aquel (o este) + clasificador + sustantivo” para especificar ese libro (objeto).

Hay que tener en cuenta también que a veces el artículo definido tiene cierto valor enfático (Alarcos Llorach, 1994: 245-248); en este caso, se hace necesario reproducir ese sentimiento transmitido en la frase original mediante de unos elementos añadidos en la traducción. Se requiere, pues, la interpretación propia del traductor para poder aplicar correctamente estos elementos “equivalentes”. Lo mismo ocurre cuando el artículo posee valor sustantivador, ya que la forma de traducir este tipo de oraciones es indicar o “imaginar” el sustantivo representado por el artículo o emplear el carácter 的 (de) como partícula auxiliar con función de pronombre<sup>27</sup>. Se presentan aquí unos ejemplos:

### 1. Valor enfático:

- a. ¡Dios mío! ¡Las deudas que tienes!

Traducción posible:

我的天哪！你竟然有如此多的债务！

wo de tian na! ni jingran you ruci duo de zhaiwu!

¡Dios mío! ¡Inesperadamente tienes tantas deudas!

- b. ¡Estoy muy decepcionado! ¡Las notas que he sacado!

Traducción posible:

我很失望！我考出了如此糟糕的分数！

wo hen shiwang! wo kaochu-le ruci zaogao de fenshu!

¡Estoy muy decepcionado! ¡He sacado unas notas tan horribles!

---

<sup>27</sup> La partícula 的 (de), como palabra auxiliar estructural, tiene la función de pronombre cuando representa un grupo nominal concreto (Liu, Pan y Guo, 2004: 355).

## 2. Valor sustantivador:

- a. Indicar el sustantivo en la traducción:

Los que van a la clase han aprobado el examen.

Traducción posible:

去上课的学生考试及格了。

qu shangke de xuesheng kaoshi jige-le

Los estudiantes que van a la clase han aprobado el examen.

- b. Emplear la partícula 的 (de):

Los de arriba y los de abajo son mis vecinos.

Traducción posible:

楼上的和楼下的是我的邻居。

loushang-de he louxia-de shi wode linju

Arriba “的 (de)” y abajo “的 (de)” son mis vecinos.

### 2.4.2. Artículo indefinido

Según la Real Academia Española (2009: 1104), el valor general del artículo indefinido es “indicar que lo designado por el grupo nominal no es identificable por el oyente”. En otras palabras, se emplea cuando el hablante cree que el oyente no es capaz de identificar a qué se refiere el sintagma nominal, porque no ha sido mencionado en el discurso previo o porque no puede ser localizado en la situación de habla o identificado mediante los datos contextuales (Leonetti, 1999: 838). En este caso, cuando se traduce el artículo indeterminado al chino, normalmente se utiliza “一 (yi, uno) + clasificador” para reemplazar *un* y *una*, mientras que se emplean 一些 (yixie, algunos / varios) o 些 (xie, algunos / varios) para traducir *unos* y *unas*. A continuación, se demuestran unos ejemplos:

#### 1. Un y una:

- a. He comprado un libro.

我买了一本书。

wo mai-le yi ben shu

- Empleado “一 (yi, uno) + clasificador 本 (ben)” antes de 书 (shu, libro)

b. Una profesora está aquí.

一位女老师在这里。

yi wei nǚ laoshi zai zheli

- Empleado “一 (yi, uno) + clasificador 位 (wei)” antes de 女老师 (nǚ laoshi, profesora)

## 2. Unos y unas:

a. En el aula hay unos estudiantes.

教室里有一些学生。

jiaoshi li you yixie xuesheng

- Empleado 一些 (yi xie, algunos / varios) antes de 学生 (xue sheng, estudiante)

b. Quiero comprar unas sillas.

我想买些椅子。

wo xiang mai xie yizi

- Empleado 些 (xie, algunos / varios) antes de 椅子 (yizi, silla)

Del mismo modo, esta técnica mostrada puede aplicarse igualmente a los artículos indefinidos cuyos usos son evaluativos o enfáticos. Es decir, para traducir las oraciones como *era un tiempo difícil*, *son unos niños muy listos*, *¡tienes una casa enorme!* o *¡tienes unas amigas muy generosas!*, también se considera adecuado emplear “一 (yi, uno) + clasificador” y 一些 (yixie, algunos / varios) o 些 (xie, algunos / varios) como se hace en los ejemplos previos. No obstante, muchas veces, el traductor puede reconstruir las frases según la necesidad del contexto con el fin de mantener la coherencia y la naturalidad del texto traducido. En este caso, las últimas dos oraciones de exclamación se cambiarían a *¡tu casa es enorme!* y *¡tus amigas son muy generosas!*.

Respecto del uso genérico del artículo indefinido, normalmente se utiliza en forma

singular (un y una), pues, el traductor puede decidir emplear “一 (yi, uno) + clasificador” en la traducción y también podría omitirse directamente el artículo como he explicado en la parte de los usos genéricos del artículo definido. Aquí se presentan los ejemplos al respecto:

**1. Emplear “一 (yi, uno) + clasificador”:**

Una madre nunca hará daños a sus hijos.

一位母亲永不会伤害她的孩子。

yi wei muqin yong buhui shanghai ta de haizi

Palabra por palabra: Uno + clasificador 位 (wei) + madre + nunca + hacer daño + ella + partícula 的 (de) + niño / hijo

**2. Omitir el artículo:**

Un alumno debe hacer sus deberes.

学生应该做作业。

xuesheng yinggai zuo zuoye

Palabra por palabra: Alumno + deber + hacer + deberes.

Antes de terminar esta parte, cabe mencionar otra función del artículo indefinido en forma plural (unos y unas) que es la aproximación del número. Esto quiere decir que *unos* y *unas* tienen el uso de cuantificar una cantidad aproximada de entidades cuando preceden un número (Bello, 1981: 518). En este caso, es necesario emplear las palabras de aproximación en la traducción china, como 约 (yue), 大约 (dayue) y 大概 (dagai) cuyo significado sería *más o menos* o *aproximadamente*. No obstante, cuando la forma plural del artículo indefinido aparece sin número con su valor indeterminado, pues, su significado cuantitativo es semejante a *algunos* o *algunas* (Leonetti, 1999: 841). En este caso, se hace obligatorio aplicar la forma china de expresar *algunos* en el texto traducido, que es “几 (ji) + clasificador”, o utilizar las palabras 一些 (yixie, algunos / varios) o 些 (xie, algunos / varios), antes explicadas. Veamos unos ejemplos:

**1. Unos y unas con número:**

- a. Unos treinta alumnos han participado en la actividad.

大约三十名学生参加了这个活动。

dayue sanshi ming xuesheng canjia-le zhege huodong

- Empleado 大约 (dayue) antes del número 三十 (sanshi, treinta)

- b. Aquí hay unas veinte sillas.

这里有大概二十张把椅子。

zheli you dagai ershi ba yizi

- Empleado 大概 (dagai) antes del número 二十 (ershi, veinte)

**2. Unos y unas sin número:**

- a. Unos alumnos han participado en la actividad.

几名学生参加了这个活动。

ji ming xuesheng canjia-le zhege huodong

- Empleado “几 (ji) + clasificador 名 (ming)” antes de 学生 (xuesheng, alumno)

- b. Aquí hay unas sillas.

这里有一些椅子。

zheli you yixie yizi

- Empleado 一些 (yixie, algunos) antes de 椅子 (yizi, silla)

**2.5. Nombres de parentesco**

Los términos de parentesco son extraordinariamente abundantes en la sociedad china (Ramírez Bellerín, 2004: 95) y el concepto de los familiares y los parientes se ha construido de una forma tan detallada y a veces “complicada” que apenas existe en ninguna de las sociedades occidentales. Como ya pone de manifiesto Santacana (2001: 11), el sistema jerárquico siempre ha sido una parte muy importante en la cultura china; por tanto, todos los nombres de parentesco implican una carga jerárquica. De hecho, en el libro de Jin (2002: 128-134), se presenta la traducción chino-inglés de



aproximadamente cien nombres distintos para llamar a los parientes dependiendo del grado y de la relación correspondiente.

Un ejemplo muy simple sería la palabra *tío* que generalmente puede representar cinco distintas relaciones en chino: 伯父 (bofu, hermano mayor del padre), 叔叔 (shushu, hermano menor del padre), 舅舅 (jiujiu, hermano de la madre), 姑丈 (guzhang, marido de la hermana del padre) y 姨丈 (yizhang, marido de la hermana de la madre). Debido a esta característica tan peculiar, en la mayoría de las ocasiones, es imposible traducir “correctamente” los nombres de parentesco sin la información requerida. Para poder evitar los errores en la traducción, algunos traductores han intentado emplear una expresión como 父辈男性亲戚 (fubei nanxing qinqi) (lit. pariente masculino de la generación del padre). No obstante, el problema de esta técnica es que normalmente nadie utiliza esta expresión ni en la vida cotidiana ni en los textos escritos. Por lo tanto, lo que hace la mayoría de los traductores es, simplemente, elegir cualquiera de estos cinco nombres y luego dejar una nota a pie para explicar esta diferencia lingüística y cultural al lector chino.

De hecho, este problema en concreto siempre surge en la traducción de todos los nombres de parentesco, sobre todo, cuando se traducen las palabras más frecuentes como *abuelo/a*, *hermano/a* y *primo/a*. Podemos decir, por tanto, que aún no existe una solución “perfecta” para resolverla. Con el fin de demostrar más claramente este aspecto, aquí se ofrece la traducción chino-español de las tres palabras mencionadas, del género masculino, para presentar una idea general sobre estas relaciones:

### 1. Abuelo:

- a. 爷爷 (yeye)

Abuelo paterno

- b. 外公 (waigong)

Abuelo materno

### 2. Hermano:

- a. 哥哥 (gege) o 兄长 (xiongzhang)

Hermano mayor

- b. 弟弟 (didi)  
Hermano menor

**3. Primo:**

- a. 堂哥 (tangge)  
Primo mayor, hijo del hermano del padre
- b. 堂弟 (tangdi)  
Primo menor, hijo del hermano del padre
- c. 姑表哥 (gubiao ge)  
Primo mayor, hijo de la hermana del padre
- d. 姑表弟 (gubiaodi)  
Primo menor, hijo de la hermana del padre
- e. 舅表哥 (jiu biao ge)  
Primo mayor, hijo del hermano de la madre
- f. 舅表弟 (jiubiaodi)  
Primo menor, hijo del hermano de la madre
- g. 姨表哥 (yibiaoge)  
Primo mayor, hijo de la hermana de la madre
- h. 姨表弟 (yibiaodi)  
Primo menor, hijo de la hermana de la madre

**2.6. Construcción de la frase**

Algunas veces la sintaxis del español es similar a la del chino y podremos seguir el mismo orden de las palabras. Sin embargo, en la mayoría de casos la diferencia sintáctica entre ambas lenguas requerirá efectuar cambios en el orden. (Santacana, 2011: 25)

Como han señalado muchos lingüistas, el modo de construir la frase en chino puede ser muy diferente al de las lenguas occidentales. Por lo tanto, en la traducción español-chino, se hace necesario, en muchos casos, modificar el orden de las oraciones para reproducir el texto de una forma más “aceptable” para el lector chino. Estos cambios de orden dependerán de la situación concreta. A continuación, hago un análisis de unos de los casos más frecuentes.

### 2.6.1. Causa y efecto

Uno de los cambios de orden más empleados, a las frases largas, consiste en poner el orden inverso; esto surge porque *algunos procesos psicolingüísticos ocurren en secuencias inversas* (Santacana, 2011: 25). Esto se refleja, pues, sobre todo, en la relación causa y efecto. Es decir, en muchas frases españolas, la causa viene después de un hecho o una situación y aparece muchas veces con el uso de *porque*. No obstante, en la lengua china la causa casi siempre está al principio de la frase cuya construcción requiere conectores como 因为 (yinwei) y 由于 (youyu) que significan *debido a* o 所以 (suoyi) y 因此 (yinci) que significan *por eso*. En consecuencia, para este tipo de oraciones, sería recomendable cambiar la posición de las dos cláusulas en la traducción. He aquí dos ejemplos:

1. Ella está muy triste, porque ha sacado una mala nota.

Traducción adecuada:

她考了一个不好的成绩，所以现在很难过。

ta kao-le yi ge buhao de chengji, suoyi xianzai hen nanguo.

Ella ha sacado una mala nota, por eso, está muy triste.

2. Hoy no vamos a salir, porque hace mal tiempo.

Traducción adecuada:

由于天气不好，我们今天不会出门。

youyu tianqi buhao, women jintian buhui chumen

Debido a que hace mal tiempo, hoy no vamos a salir.

### 2.6.2. Oración condicional

La necesidad de cambiar las dos partes de una frase aparece también en la oración condicional. Según Real Academia Española (2010: 897), las oraciones condicionales en español, se construyen típicamente por la conjunción *si*. En las prótasis condicionales, se admiten los tres tiempos simples (canta, cantaba y cantara / cantase) y así como los compuestos respectivos (ha cantado, había cantado y hubiera / hubiese cantado) (RAE, 2010: 911). Las cláusulas encabezadas por *si* pueden estar tanto en la primera parte de la frase como en la segunda. Veamos estos dos ejemplos presentados en la *Nueva gramática de la lengua española: manual* (RAE, 2010: 912): *Si llega a enterarse tu mamá, nos castigan a los dos; Decidí que iría si tenía ocasión.*

Sin embargo, en el chino actual la palabra 如果 (ruguo, si), que indica la condición, por lo general, tiene que estar al principio de la oración; mientras que en la segunda cláusula se emplean los complementos 就 (jiu), más usado, o 便 (bian), más formal o retórico. Por esta razón, si la prótasis condicional está en la segunda parte de la frase original, se considera necesario cambiar el orden de los elementos en el texto traducido (Lu y Lü, 1998: 62). Veamos los ejemplos:

1. Iré al hospital si ellos me necesitan.

Traducción adecuada:

如果他们需要我, 我就会去医院。

ruguo tamen xuyao wo, wo jiu hui qu yiyuan

Si ellos me necesitan, yo iré al hospital.

2. No habría comprado este coche si me hubieras dicho que no lo querías.

Traducción adecuada:

如果你早跟我说你不想要这辆车, 我就不会买了。

ruguo ni zao gen wo shuo ni bu xiang yao zhe liang che, wo jiu buhui mai-le  
Si antes tú me hubieras dicho que no tú querías este coche, yo no (lo) habría comprado.

Este método de cambiar el orden, se aplicaría también a las oraciones condicionales sin la conjunción *si*. Por ejemplo, existen las locuciones conjuntivas que introducen requisitos más fuertes o más específicos: las llamadas *requisitivas*, que se construyen con subjuntivo, como *a condición de (que)*, *con tal (de) (que)*, *siempre que*, etc., y también las *exceptivas*, entre las que figuran *a menos que*, *a no ser que*, *como no sea que*, etc. (RAE, 2010: 913). Debido a que todas estas locuciones contienen un requisito más fuerte, se aplican las siguiente locuciones en la traducción: para las del primer tipo (requisitivas), se emplean la palabra 只要 (jiusuan, siempre que / con tal que) en la prótasis condicional y sus complementos 就 (jiu) o 便 (bian) en la segunda cláusula; mientras que para las del segundo (exceptivas), se aplican 除非 (chufei, a menos que / a no ser que) en la primera cláusula y su complemento 不然 (buran, de lo contrario) en la segunda. Veamos dos ejemplos de traducción al respecto:

#### 1. Apódosis afirmativa:

Te perdonaré con tal que me digas la verdad.

Traducción adecuada:

只要你跟我说实话，我就会原谅你。

zhiyao ni gen wo shuo shihua, wo jiu hui yuanliang ni

Con tal que tú me digas la verdad, yo te perdonaré.

#### 2. Apódosis negativa:

No te perdonaré a menos que me digas la verdad.

Traducción adecuada:

除非你跟我说实话，不然我不会原谅你。

chufei ni gen wo shuo shihua, buran wo buhui yuanliang ni

A menos que tú me digas la verdad, (de lo contrario) yo no te perdonaré.

### 2.6.3. Oración pasiva

Con “*estar* + participio” se expresa un estado resultante de una acción pasiva o media, mientras que “*ser* + participio” expresa la acción pasiva. Con predicados desinentes que denotan “realizaciones” o “consecuciones”, la perífrasis con *estar*, en tiempo simple, y participio, corresponde a “*ser* + participio” (o pasiva refleja) en tiempo compuesto, añadiendo un carácter resultativo. (Yllera, 1999: 3429)

En la lengua española, con verbos en modo participio, *ser* y *estar* desempeñan con frecuencia la función de verbos auxiliares: con *ser* se expresa una acción, lo que se denomina *voz pasiva*; mientras que, con *estar*, se designa el resultado de la acción o un estado consecuencia de la acción (Porroche Ballesteros, 1988: 65). En ambos casos, como explica Pan (1996: 129), normalmente, se suelen traducir como oraciones pasivas en la traducción en chino.

En la lengua china, según indica Ramírez Bellerín (2004: 113), la voz pasiva viene marcada por la preposición 被 (bei) antepuesta al agente. No obstante, debido a que 被 (bei) es un carácter bastante coloquial, en los textos escritos, se aplican muchas veces otras partículas o (pre)verbos, por ejemplo: 为 (wei), 受 (shou), 让 (rang), etc. En un trabajo de la traducción español-chino, si las oraciones pasivas españolas son cortas y simples, se puede seguir naturalmente la estructura de las frases originales. Sin embargo, si las oraciones originales son bastante largas y complicadas, se hace necesario efectuar algunos cambios. He aquí algunos ejemplos:

#### 1. Oraciones cortas:

- a. Este poeta es reconocido por el público español.  
这位诗人受（到）西班牙大众的肯定。  
zhe wei shiren shou (dao) xibanya dazhong de kending
- b. Él ha sido pegado por su hermano.  
他被他的哥哥打了。  
ta bei ta de gege da-le

## 2. Oraciones largas:

- a. Este problema difícil, que ha sido estudiado durante diez años por muchos académicos chinos, ahora está solucionado por él.

Traducción posible:

这个困难的问题，在多位中国学者经过十年的研究后，如今已被他解决。

zhege kunnan de wenti, zai duo wei zhongguo xuezhe jingguo shi nian de yanjiu hou, rujin yi bei ta jie jue

Este problema difícil, después de que muchos académicos chinos durante diez años estudian, ahora ha sido / estado solucionado por él.

- b. En realidad, todavía no puedo entender por qué esta proposición, que siempre está considerada como algo absurdo por el público, ha sido aprobada esta semana por el gobierno.

Traducción posible:

事实上，我仍然无法理解为何政府在这周通过了这项一直被被大众认为是很荒谬的提案。

shishishang, wo rengan wufa lijie weihe zhengfu zai zhezhou tongguo-le zhe xiang yizhi bei dazhong renwei shi hen huangmiu de ti'an

En realidad, yo todavía no puedo entender por qué el gobierno en esta semana ha aprobado esta proposición que siempre está considerada por el público que es muy absurda.

Por medio de estos ejemplos vemos claramente que, para reproducir las oraciones compuestas españolas al chino, es indispensable realizar unos cambios con respecto al orden y a la construcción de la frase. Estos cambios serán mayores cuantos más elementos lingüísticos haya en una frase, pues la longitud de las frases reduce las similitudes entre los usos gramaticales de ambas lenguas. Veamos ahora, pues, las reestructuraciones que pueden hacerse cuando se traducen las oraciones largas en las que se mezclan distintos componentes lingüísticos.

#### 2.6.4. Oración compleja

Otra dificultad existente en la traducción español-chino es la reproducción de las frases que contienen oraciones subordinadas. Esto es porque tal peculiaridad gramatical no existe en la lengua china, al menos, no del mismo modo como la del español. Entre las oraciones subordinadas, se encuentran las *sustantivas* y las *de relativo*. Se dominan tradicionalmente *oraciones subordinadas sustantivas* las que desempeñan las funciones características de los sustantivos o de los grupos nominales (sujeto, complemento directo, término de la preposición, etc.); mientras que se dominan *oraciones subordinadas de relativo* las encabezadas por un pronombre, adverbio o determinante relativo, o bien por los grupos sintácticos que estas voces forman (RAE, 2010: 819, 835).

Según se clasifica en la *Nueva gramática de la lengua española: manual* (RAE, 2010: 820), las subordinadas sustantivas se dividen en tres grupos: declarativas o enunciativas (*Sé que está contento*), interrogativas indirectas (*No recuerdo quién te llamó*) y exclamativas indirectas (*Es indignante cómo nos han tratado*). En cuanto a las subordinadas relativas, se admiten dos variantes que dependen de la forma en que la oración ejerce su función modificadora: relativa especificativa o restrictiva (*Los documentos que se salvaron del incendio*) y relativa explicativa (*Los documentos, que se salvaron del incendio*) (RAE, 2010: 838).

Las oraciones relativas están normalmente encabezadas por los pronombres y adverbios relativos, que pueden a su vez ir precedidos de una preposición. ... El inventario de pronombres relativos coincide parcialmente con el de elementos interrogativos y exclamativos: *quien(es)*, *{el / la}* *cual* (*{los / las}* *cuales*), *donde*, *cuando*, *como*, *porque*, *cuyo*. (Contreras, 1999: 1957)

En la traducción al chino de las oraciones complejas españolas, hay que tener en cuenta que, en algunas ocasiones, es inevitable eliminar algunos elementos e incluso información que podrán resultar redundantes en la lengua china. No obstante, a veces se hace lo contrario cuando el texto original presupone u ofrece una serie de elementos que no existen de igual manera en la cultura china, sobre todo, los pronombres relativos (Lu



y Lü, 1998: 26, 64) que se han mencionado en la cita. En este caso, como señala Santacana (2001: 26), habría que hacer estos elementos lo suficientemente explícitos y claros para el lector chino. He aquí dos oraciones construidas con pronombres relativos cuya utilización casi siempre requiere algunas modificaciones en la traducción:

Cada libro, cada tomo que ves, tiene alma. El alma de quien lo escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él.

(*La sombra del viento*, 2001: 10)

你看到的每一本书，都是有灵魂的。这个灵魂，不但是作者的灵魂，也是曾经读过这本书，与它一起生活、一起做梦的人留下来的灵魂。

(Traducido por Fan, 2009: 5)

ni kandao de mei yi ben shu, dou shi you linghun de. zhege linghun, budan shi zuozhe de linghun, ye shi cengjing du-guo zhe ben shu, yu ta yiqi shenghuo, yiqi zuomeng de ren liuxia-lai de linghun

Traducción literal:

Cada libro que tú ves, todo tiene alma. Esta alma, no solo es el alma del autor, sino también es el alma que dejaron las personas que habían leído este libro, con él juntos habían vivido, juntos habían soñado.

Palabra por palabra:

Tú + ver + partícula 的 (de) (función copulativa) + cada + uno + clasificador 本 (ben) + libro, + todo + ser + tener + alma + partícula 的 (de) (función de énfasis). Este + alma, + no solo + ser + autor + partícula 的 (de) (función de posesivo) + alma, + (sino) también + ser + 曾经 (cengjing) (prefijo para el pasado) + leer + 过 (guo) (sufijo para el pasado) + este + clasificador 本 (ben) + libro, + con + él + junto + vivir, junto + soñar + partícula 的 (de) (función copulativa) + gente + dejar + 来 (lai, hacia aquí o hacia donde estoy) (complemento de dirección) + partícula 的 (de) (función de posesivo) + alma.

En esta traducción realizada por Fan, se ve claramente que, no solo se han eliminado,

sino también se han agregado e incluso se han reemplazado algunos elementos del texto original. En primer lugar, el traductor ha omitido directamente *cada tomo* debido a que, con la expresión 每一本书 (mei yi ben shu) “cada + uno + clasificador 本 (ben) + libro”, lo que quiere transmitir el texto ya será bastante clara y no haría falta poner otro sustantivo similar como 册 (ce, tomo). En esta misma frase, se aprecia también que ha añadido el carácter 都 (dou)<sup>28</sup> cuya función, según Ramírez Bellerín (2004: 109), es representar la idea de *todo/a/os/as* referido al sustantivo o sustantivos anteriores. En el caso de este ejemplo, pues, la intención del traductor es simplemente para destacar la idea de *cada uno de los libros que ves o verás*, o sea, *todos los libros existentes en el mundo*. Así pues, después de la partícula, se emplea además la locución 是……的 (shi ... de), “verbo 是 (shi, ser) ... + partícula 的 (de, función de énfasis)”, que es una típica *oración de predicado verbal* para enfatizar el tono general de una afirmación (Liu, Pan y Gu, 2004: 762-763).

En segundo lugar, se observa que los pronombres *lo* y *quien/es*, que aparecen dos veces en el texto original, han sido reemplazados por otras estructuras. En cuanto al primer *lo* y *quien*, el traductor ha cambiado la expresión *quien lo escribió* a una palabra simple que es *autor*; mientras que para el segundo *lo* y *quienes*, el traductor ha decidido reemplazar *quienes lo leyeron* por la cláusula 曾经读过这本书……的人 (cengjing du-guo zhe ben shu ... de ren) (lit. las personas que han / habían leído este libro) siguiendo la estructura “prefijo para el pasado 曾经 (cengjing) + leer + sufijo para el pasado 过 (guo) + este + clasificador 本 (ben) + libro ... + partícula 的 (de, función copulativa + gente”. En realidad, la razón por la que el traductor ha efectuado estos cambios es que, aunque también existen ciertos pronombres en el chino actual, estos no funcionan de igual manera que los del español<sup>29</sup>. Por lo tanto, en casos como este, hay que hacer los pronombres explícitos indicando claramente a qué se refieren (Lu y Lü, 1998: 104-106). Para la expresión *quienes lo leyeron*, se ve que el traductor ha traducido *quienes a persona/s (que) y lo a libro*. Respecto de la frase *quien lo escribió*, su significado aquí

---

<sup>28</sup> En la gramática china contemporánea, se clasifica el carácter 都 (dou) como un *adverbio para la extensión* en el sentido de indicar que el predicado afecta a todos los grupos nominales anteriores (Liu, Pan y Gu, 2004: 213). Su uso normalmente sigue después del sujeto y se emplea tanto para las personas como para los objetos.

<sup>29</sup> En el chino moderno (actual), existen solo tres grupos de pronombres principales: *pronombre personal*, 我 (wo, yo), 你 (ni, tú), 他 (ta, él), 她 (ta, ella), etc.; *pronombre demostrativo*, 这 (zhe, esto), 那 (na, aquello), 这里 (zheli, aquí), 这样 (zheyang, así), etc.; *pronombre interrogativo*, 谁 (shui, quién), 哪里 (nali, dónde), 几 (ji, cuánto), 什么 (shenme, qué), etc.

es la persona que escribió el libro y esta persona en concreto debe ser el *autor*, pues, el traductor utiliza directamente esta palabra para su traducción.

Por último, se aprecia que se han añadido unos elementos complementarios según la voluntad y el estilo literario del traductor; por ejemplo: la palabra 这个 (zhege, este/a) que precede *alma*, la locución 不但……也 (budan ... ye) que significa *no solo... sino también*, la palabra 一起 (yi qi, junto/s) que aparece dos veces y el verbo 留下 (liu xia, dejar) con el complemento de dirección 来 (lai, hacia aquí o donde estoy). De hecho, casi todos estos elementos se han agregado con el propósito de poner cierto énfasis en esta oración y dar una apariencia más literaria al texto. Se podría decir también que el traductor ha empleado su propio estilo de escritura para “recrear” un poco este texto, con la condición de que siga siendo una traducción bastante fiel al texto original.

Hay que tener en cuenta también que, generalmente, no se escriben en chino frases muy largas, al menos no tan largas como las en español. Por este motivo, Jin (2002: 14), en cuando se traducen las frases complejas en las que contienen mucha información al chino, señala que se debería “romper” la construcción original de estas oraciones empleando los elementos que son adecuados para la sintaxis china. La reconstrucción que debe llevarse a cabo sigue, básicamente, dos procedimientos: el primero es separar una frase española reconstruyéndola en dos oraciones chinas; el segundo es eliminar alguna información menos importante simplificando el texto y traduciendo solo las ideas principales. Para entender bien esto, ofrezco dos ejemplos de traducción. Veamos lo de la primera técnica:

#### **Separar la frase en dos oraciones:**

Pero aquella pestilencia tantas veces idealizada por la nostalgia se convirtió en una realidad insoportable cuando el coche empezó a dar saltos por el lodazal de las calles donde los gallinazos se disputaban [...].

(*El amor en los tiempos del cólera*, 1985: 25)

不过，当马车开始在街道的泥泞路上颠簸而行的时候，那种被他的怀念之情多次理想化了的恶臭就变成了一种难以忍受的现实。污泥地上，几只秃鹰在争食（……）

(Traducido por Jiang y Jiang, 1988: 11)

buguo, dang mache kaishi zai jiedao de nining lushang dianbo-erxing de shihou,  
nazhong bei ta de huainian-zhiqing duoci lixianghua-le de echou jiu biancheng-le yi  
zhong nanyi-renshou de xianshi. wuni di shang, ji zhi tuying zai zhengshi

Traducción literal:

Sin embargo, cuando el coche empezó en las calles lodosas a traquetear marchando,  
aquella pestilencia que muchas veces había sido idealizada por su nostalgia se  
convirtió en una realidad insoportable. En la tierra del lodazal, unos gallinazos  
estaba disputándose [...].

Para esta frase española tan larga, se ve que se han utilizado dos oraciones separadas en la traducción y la palabra clave para separar esta frase es el pronombre *donde*. El traductor ha reconstruido las palabras antes de *donde* en la primera oración y ha empleado asimismo el cambio de orden poniendo la parte *cuando el coche empezó...* al principio. En cuanto a la segunda oración, el traductor ha reemplazado naturalmente *donde* por 污泥地上 (*wuni di shang*) (lit. en la tierra del lodazal) para empezar nuevamente la narración. Veamos otro ejemplo:

#### **Simplificar el texto:**

Y sigue estando nerviosa, a pesar de que hace horas que regresó del penal. Hace horas que se ha despedido del abuelo de Elvira. Hace horas que vio caminar a don Javier bajo la lluvia, con la cabeza baja, alejándose de ella abrazado a su lata vacía.

(*La voz dormida*, 2002: 9-10)

虽然从监狱回来已经过去了两个小时，心里还是那么紧张。跟埃尔维拉的爷爷告别，看着他在雨中低着头、抱着那个空罐子远去也已经几个小时了。

(Traducido por Xu, 2007: 15)

suiran cong jianyu huilai yijing guoqu-le liang ge xiaoshi, xinli haishi name  
jinzhang. gen Aierweila de yeye gaobie, kan-zhe ta zai yuzhong di-zhe tou, bao-zhe  
nage kong guanzi yuan-qu ye yijing ji ge xiaoshi le

Traducción literal:

Aunque del penal regresar ya se han pasado dos horas, en corazón aún está tan nerviosa. Del abuelo de Elvira despidió, mirando que él estaba en la lluvia con la cabeza baja, abrazando a su lata vacía y alejándose también ya unas hora.

Se ve en este ejemplo que hay tres oraciones en el texto original y, para la primera, el traductor ha reconstruido su forma intercambiando las dos partes de oración. En cuanto a la segunda y la tercera, el traductor ha tomado *horas* como palabra clave para juntar estas dos frases utilizando solo *abuelo de Elvira* y omitiendo *don Javier*, debido a que estos dos se refieren a la misma persona. Del mismo modo, se ha eliminado en la traducción el verbo *caminar* para simplificar el texto; puesto que, solo con el verbo *alejarse*, la imagen que quiere presentar la autora ya será bastante clara en el texto chino.

Por todo lo dicho, se puede concluir que la oración compleja es una de las características más importantes de la lengua española cuya presencia se ve con mucha frecuencia en casi todos los tipos del texto. No obstante, esta peculiaridad no siempre tiene una equivalencia sintáctica en el chino actual y muchas veces se considera necesaria la reconstrucción de las frases. Además, como recuerda Jin (2002: 13), debido a que el uso de los verbos chinos está fuera de los límites del tiempo y el modo, las oraciones chinas pueden presentarse de formas diversas y muy flexibles. Por lo tanto, en el proceso de la traducción español-chino, hace falta, antes de nada, analizar todos los verbos existentes en el texto original y, luego, construir una nueva estructura, de acuerdo con la sintaxis china, basada en el uso de estos verbos.

## CAPÍTULO 2

### **Dificultades ligadas a las tradiciones poéticas española y china**

#### **1. La poesía española y la poesía china**

Hacer una traducción poética del español al chino supone conocer los aspectos formales que presentan los textos poéticos en ambas lenguas. Las tradiciones poéticas entre lenguas pueden hallarse más o menos cercanas o lejanas, lo que afecta al tipo de decisiones que como traductores hemos de tomar cuando queremos ofrecer un equivalente de un poema en otro idioma. En este capítulo, pues, presentaré, desde una perspectiva genérica, las tradiciones poéticas chinas e hispánicas con el fin de conocer las principales similitudes y diferencias de ellas. Para poder hacer una comparación, es necesario comprender los conceptos básicos sobre la poesía en estas dos áreas culturales (China y el mundo hispanohablante). Es decir, hemos de conocer qué se entiende por poesía en ambos países y cómo se ha manifestado esta formalmente. Ello nos permitirá analizar y valorar con mayor rigor, en un capítulo posterior, las decisiones que han podido tomar los traductores chinos a la hora de verter a su lengua aquellos poemas de Juan Ramón Jiménez que han seleccionado para sus publicaciones.

#### **1.1. La poesía española**

La primera percepción del verso pone de relieve características fonéticas y musicales, es decir, una organización o exageración de los valores fonéticos del lenguaje que, al seguir transmitiendo contenido semántico, adquieren particular extrañeza o belleza. (Varela Merino, Moíno Sánchez y Jauralde Pou, 2005: 19)

Esta cita muestra bien la idea de que los versos (españoles) poseen unas cualidades fonéticas y, por tanto, una estética sonora. Podríamos decir que la tradición poética española, siguiendo a Núñez Ramos (1998: 91-92), es un tipo de comunicación artística. Aunque la poesía admite una belleza fónica, hay que tener en cuenta que el verso no es música, sino una modalidad formal del lenguaje literario que está reconocida como un

hábito artístico (Varela Merino, Moíno Sánchez y Jauralde Pou, 2005: 19-20). No obstante, cabe mencionar aquí que la poesía española no solo se manifiesta mediante del verso; existen poemas en prosa:

La *poesía* y el *verso* son términos que se refieren a conceptos diferentes. Por *poesía* se entiende el aspecto artístico del lenguaje, la belleza verbal, la expresión de valores estéticos mediante la palabra. El verso, por su parte, tiene un significado mucho más concreto, más restringido. Alude a unos modelos de índole más técnica y mensurable [...]. (Torre, 2014: 13)

Partiendo de esta idea, afirma este autor que el estudio del verso está relacionado con la métrica y que es “una parte de la Poética, o Ciencia de la Literatura, o Teoría de la Literatura”. Dado que la poesía en prosa es un fenómeno relativamente tardío<sup>30</sup>, profundizar en el conocimiento de la tradición poética española requiere, en primer lugar, tener en cuenta el verso y estudiar sus elementos formales, por ejemplo, el número de sílabas, la distribución de los acentos, los aspectos fonéticos y fonológicos, etc. (Torre, 2014: 14).

El poema versificado español está basado principalmente en el *metro* y el *ritmo*, es decir, se fija mucho en “la medida *exacta* del número de sílabas” y “las pautas *concretas* de la distribución de los acentos” (Torre, 2014: 14-15). No obstante, los conceptos de *sílabas* y *acento* pueden ser problemáticos, ya que se varían dependiendo del verso concreto. Por lo tanto, para este autor (2014: 15), son “nociones más intuitivas que científicas”: por un lado, hay que considerar el verso entero como *unidad rítmica* cuando se calcula las sílabas; por otro lado, el acento es muchas veces relativo y hay que tener en cuenta el *tono* del propio verso en relación también a su entorno.

---

<sup>30</sup> Aunque es posible encontrar antecedentes, la poesía en prosa surge, propiamente, a lo largo de los siglos XIX y XX (*vid.* 2.2.), como nuevo género literario en virtud del auge que adquiere la literatura en prosa. Su aparición se entiende como una negación del verso como único vehículo de la poesía. Como forma poética moderna, el poema en prosa implica una liberación no solo literaria sino también metafísica o social que responde plenamente a las necesidades de aquel momento histórico en el que se expresa la rebeldía del escritor moderno ante las viejas formas y las rígidas constricciones teóricas (Utrera Torremocha, 1999: 11, 17-18, 23).

La métrica española, pues, es parte integrante de la poética española; su objetivo es el estudio del cómputo silábico y la distribución acentual (Torre, 2014: 22). Del mismo modo, han de tenerse en cuenta la pausa y la rima (Domínguez Caparrós, 2005: 11).

## 1.2. La poesía china

La poesía china es la poesía más antigua del mundo: data del siglo XVIII a.C. según algunos expertos, o del siglo XI a. C. según la mayoría de ellos [...] desde antes han surgido numerosos poetas con copiosa producción poética. Sobre todo en la dinastía Tang (618-907) [...]. (Chen, 2015: 13)

China, un país enorme con cinco mil años de historia, posee una cultura y una tradición poética muy ricas, tanto por su diversidad como por su pluralidad<sup>31</sup>. Para poder comprender los conceptos y las características principales de la poesía china, hay que volver la mirada a su historia, pues la poesía ha ido variando a medida que se transforma la sociedad. A lo largo de la historia, han surgido diversas formas poéticas en distintas zonas y épocas; aquí mencionaré los géneros más conocidos y más interesantes para el objetivo de este trabajo.

Como indica Chen (2015: 157), “una de las características de la poesía china consiste en su estrecha vinculación con la música”. De hecho, la poesía china se basó en su inicio en las coplas y canciones populares; desde el siglo XI hasta el siglo VI a.C. se compusieron numerosos poemas que quedaron recogidos en la primera antología poética china, *Shijing*<sup>32</sup> (Libro de poesía). Aunque la mayoría de sus autores ya no se conocen, el *Shijing* siempre ha sido una gran obra poética con muchos valores literarios. Se difundió por Europa en el siglo XVIII (Qian, 2004: 17). Aunque se aprecian distintas

---

<sup>31</sup> El famoso sinólogo inglés Robert Payne (1947, *apud* Chen, 2013: 9-13) señala que los chinos han escrito más poesía que todos los demás países juntos. Aunque tal afirmación resulta difícil de comprobar, es cierto que China siempre ha sido “un país de poesía” por los numerosos grandes poetas existentes en distintas dinastías a lo largo de una larga historia.

<sup>32</sup> *Shijing*, “Libro de poesía”, recibe otro nombre traducido como *Libro de poemas modelo*, cuyo contenido está formado por tres partes: “Feng” (canciones populares locales), “Ya” (canciones de la capital y cercanías) y “Song” (himnos y cantares de elogio) (Chen, 2013: 18).



formas de versificación en el *Shijing*<sup>33</sup>, el género principal de esta obra es el llamado *Siyan* (tetrasílabo) que es uno de los géneros poéticos más antiguos de la poesía clásica china. Se denomina así porque los versos constan de cuatro caracteres. Veamos la primera estrofa del poema “En la puerta del Este” de *Shijing*:

出其东门，有女如云。  
虽则如云，匪我思存。  
缟衣綦巾，聊乐我员。

En la Puerta del Este, pasan muchachas a mi lado como nubes multicolores.

Aunque son hermosas como las rosas, sigo mi camino indiferente:

La joven de la blusa blanca y de la falda verde es la única que me gusta.

(Traducido por Chen, 2013: 101)

En la etapa final de la época de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.), existía otro género muy importante, llamado *Chuci* (Elegías de Chu). El nombre procede de una antología de poemas escritos por Qu Yuan (343-278 a.C.) que, según señala Chen (2015: 157), fue el primer poeta chino con nombre y apellido. “Esta poesía contrasta con la del *Shijing* tanto por el contenido como por la forma” (Cheng, 2016: 39), ya que tiene una gran tendencia al lirismo y al romanticismo. Los versos de *Chuci* son de longitud desigual y existe un uso frecuente del carácter auxiliar 兮 (xi) que antiguamente se pronunciaba como 啊 (a) (Shao, 2011). Veamos la primera parte del poema “Pensando en el Dios del Río Xiang” de *Chuci* en el que el carácter 兮 (xi) está presente en la misma posición en todos los versos:

君不行兮夷犹，  
蹇谁留兮中洲？  
美要眇兮宜修，  
沛吾乘兮桂舟。

<sup>33</sup> La versión actual del *Shijing* que ahora conocemos consta de 305 poemas en total, aunque el famoso historiador chino, Sima Qian (145-90 a.C.), afirma que el libro contenía originalmente tres mil poemas (Chen, 2013: 18).

令沅湘兮无波，  
使江水兮安流。  
望夫君兮未来，  
吹参差兮谁思？

Oh Dios de Xiang, ¿por qué no vienes?  
¿Qué te retiene en tu isla?  
Bien adornada y ataviada,  
remo mi bote de cancela contra la corriente.  
A mis órdenes el río se vuelve manso,  
y las aguas tranquilas.  
Te espero, pero no apareces.  
Creo divisarte tocar tu flauta. ¿Para quién será?

(Traducido por Chen, 2013: 110)

Durante la dinastía Han (202 a.C.- 220 d.C.), se dejó de mantener la continuidad de la tradición del *Shijing* y apareció la *Yuefu* (Oficina de música) cuyos poemas, por lo general, se dedicaron a la composición de *Fu* (prosa rítmica) (Cheng, 2016: 39). Este tipo de poemas se presenta como letras de canciones y refleja la vida cotidiana de aquella época. Se extendió hasta la dinastía Tang. La *Yuefu* posee un gran valor histórico y artístico debido a la mezcla de narración y música (Qian, 2004: 89). Veamos los primeros cuatro versos del poema “El viento otoñal” de la *Yuefu* en el que el uso del carácter auxiliar 兮 (xi) aún se aprecia:

秋风起兮白云飞，  
草木黄落兮雁南归。  
兰有秀兮菊有芳，  
怀佳人兮不能忘。

Sopla el viento de otoño. Vuelan nubes blancas.  
Árboles se desnudan e hierbas se marchitan. Al Sur vuelan los gansos.  
Pero quedan crisantemos y orquídeas. Fragantes y hermosas,  
me recuerdan a la que tanto adoro.

(Traducido por Chen, 2013: 115)

Desde los comienzos de la dinastía Tang (618-907), la *edad de oro de la poesía china*, se establecieron los géneros y formas poéticas que se mantendrían hasta principios del siglo XX (Cheng, 2016: 39). En efecto, las escrituras poéticas que surgieron antes de la dinastía Tang recibieron el nombre de la poesía *Guti* (poesía del estilo antiguo) (Shao, 2011). Durante la dinastía Tang, la poesía clásica china alcanzó su mayor grado de desarrollo y aparecieron los poetas más conocidos en nuestros días: Li Bai (Li Po), Du Fu, Wang Wei, etc.<sup>34</sup> Los poetas de esa época ampliaron los temas poéticos y contribuyeron a la creación de nuevas formas (Moral, 2011: 9): los géneros *Jueju* (cuarteta) y *Lüshi* (octava); así como las versificaciones *Wuyan* (pentasílabo) y *Qiyán* (heptasílabo). De hecho, las escrituras poéticas *Jueju* y *Lüshi* están consideradas como la poesía *Gelü* (versos métricos) y así como la poesía *Jinti* (poesía del estilo moderno). Veamos un ejemplo del poema *Wuyanlüshi* (octava de pentasílabo), titulado “Contemplación de primavera”, del poeta Du Fu (712-770):

国破山河在，城春草木深。  
感时花溅泪，恨别鸟惊心。  
烽火连三月，家书抵万金。  
白头搔更短，浑欲不胜簪。

La Capital fue saqueada, sólo sobreviven los ríos y las montañas,  
La llegada de la primavera destaca denso hierbajo en la desolada ciudad.  
Donde los pétalos se tiñen de lágrimas por los malos tiempos,  
Y el piar de los pájaros conmueve corazones doloridos por la separación.  
Tras el trimestre de conflagración bélica,  
Una carta familiar tiene valor diez mil monedas de oro,  
Mis cabellos se han tornado más canosos por la tristeza,  
Y tan ralos que no pueden sostener un pasador.

(Traducido por Chang, 2001)

<sup>34</sup> Los tres poetas, mencionados aquí, son los maestros más importantes de la historia de la poesía clásica y se les ha denominado *Shixian* (El Inmortal de la Poesía) (Li Bai), *Shisheng* (El Santo de la Poesía) (Du Fu) y *Shifo* (El Buda de la Poesía) (Wang Wei) (*vid.* Chen, 2013: 28).

Durante la dinastía Song (960-1279), el género poético más popular fue la poesía *Ci* (poesía cantada) formada por textos cantados o poemas para cantar. Este nuevo género debe mucho al desarrollo de la música (Cheng, 2016: 155). En opinión de Gu (2010: 15), la *Ci* es la poesía china más hermosa, pues gracias a ella los poetas pudieron expresar su máximo talento artístico. En la dinastía Yuan (1279-1368), apareció la poesía *Qu* cuya escritura comparte bastante similitud con la *Ci*. Una de las características más notables de la *Qu* es la flexibilidad de las palabras seleccionadas, es decir, la tendencia a usar un lenguaje más cotidiano (Gu, 2010: 15). Por esta razón, muchas de las obras de *Qu* se llevaron al teatro durante ese tiempo para presentar al público la vida y los problemas sociales de aquella época. Aquí se presenta la primera estrofa de un poema *Ci*, titulado “Azul el cielo, según la melodía *Sumuzhe*”, del poeta Fan Zhongyan de la dinastía Song:

碧云天，  
黄叶地，  
秋色连波，  
波上寒烟。  
山映斜阳天接水，  
芳草无情，  
更在斜阳外。

Azul el cielo, del todo límpido.  
Amarilla tierra cubierta de hojas.  
El otoño se espeja en las olas,  
se exhala sobre el lago.  
El cielo se une con las aguas,  
que reflejan las montañas,  
iluminadas por el sol poniente.

(Traducido por Chen, 2013: 322)

Cuando se estudia la poesía clásica china, se presta atención al número de caracteres y a los tonos, pues son los factores principales que contribuyen al ritmo de los versos. El poema versificado chino, además, tiene muy en cuenta el paralelismo lingüístico, cuya presencia aumenta considerablemente los valores estéticos del texto desde un punto de

vista tanto visual como rítmico. De igual manera, se suele tener en cuenta la rima, que se coloca siempre en el último carácter del verso.

## **2. La forma del poema**

### **2.1. Poemas versificados**

[...] la manera de someter a norma rítmica los elementos de la versificación castellana ha dado lugar a varios sistemas –algunos con valor solamente histórico–, que pueden coexistir en una misma época. Las clases de versificación configuran unos tipos de versos con características propias. (Domínguez Caparrós, 2005: 59-60)

Según este autor, se puede distinguir en la versificación castellana dos grupos de versos generales, los versos regulares y los versos irregulares, dependiendo si el número de sílabas se sigue por el principio de la igualdad o de la regularidad (Domínguez Caparrós, 2005: 60). No obstante, también hay que tener en cuenta que “la distinción entre métrica regular y libre es un terreno que está todavía sin delimitar con claridad y sometido a debate” (Luján Atienza, 2008).

En la versificación clásica china, sin embargo, los estudiosos suelen distinguir la poesía del estilo antiguo (antes de la dinastía Tang), que es irregular con rupturas frecuentes, aunque se expresa a través de un lenguaje relativamente más formal por su antigüedad, y la poesía del estilo moderno (a partir de la dinastía Tang), que es regular y está dotada de formas codificadas<sup>35</sup> (Shao: 2011). La poesía *Ci* de la dinastía Song y la *Qu* de la dinastía Yuan son poesía lírica que cuenta con versos de longitud variable dependientes de las distintas clases de cantos (melodías). No obstante, muchas veces, existe una regularidad dentro de la irregularidad, o viceversa.

---

<sup>35</sup> Esta forma de clasificar la poesía china surgió en la dinastía Tang y tenía como objetivo distinguir la escritura *Geli* (versos métricos), la versificación más estricta de la tradición poética clásica, del resto de los géneros poéticos existentes en las épocas anteriores.

### 2.1.1. El verso regular

La versificación regular castellana sigue el principio de la regularidad en cuanto al número de sílabas métricas de los versos y es el tipo de versificación ampliamente empleado en la poesía culta castellana desde el siglo XVI hasta el siglo XX, por lo que ha sido siempre la más estudiada (Domínguez Caparrós, 2005: 60). “Tradicionalmente, los versos castellanos se han dividido en *versos de arte menor* (de dos a ocho sílabas métricas) y *versos de arte mayor* (de nueve sílabas métricas en adelante)” (Domínguez Caparrós, 2005: 59). Como señala Quilis (1978: 46), el verso monosílabo no existe y los versos de dos o de tres sílabas (*bisílabo* y *trisílabo*) también son poco frecuentes. Un aspecto muy importante es que el acento métrico desempeña el papel fundamental en la versificación regular, ya que la colocación de los acentos en las sílabas anteriores determina tipos rítmicos diferentes (ritmos binarios o ritmos ternarios), conceptos que veremos más adelante (*vid.* 3.2.). No obstante, como afirma Domínguez Caparrós (2005: 61-67), los versos de tres a once sílabas llevan un acento obligatoriamente en la penúltima sílaba y, según Quilis (1978: 63), los versos a partir de doce sílabas son compuestos, es decir, están formados por dos versos simples y separados por una cesura. Por todo ello, se ve que los estudios del acento métrico y de la pausa métrica son esenciales para el análisis del verso regular español.

Como ya ponen de manifiesto Domínguez Caparrós (2005: 64, 66) y Quilis (1978: 54, 59), los versos de ocho sílabas (*octosílabo*) y de once sílabas (*endecasílabo*) son tipos de versos más característicos de la versificación castellana; por eso se han usado con mucha frecuencia en la poesía española. Los siguientes ejemplos, procedentes de dos poemas de Garcilaso de la Vega, son versos octosílabos y endecasílabos; el primer poema (octosílabo) se presenta con rima alterna en los primeros seis versos y un pareado final (ABABABCC), mientras que en los versos del segundo poema (endecasílabo), presentados aquí, son de rima abrazada (ABBA):

- 1) Los rayos del sol se trastornaban  
    escondiendo su luz al mundo cara  
    tras altos montes, y a la luna daban  
    lugar para mostrar su blanca cara;

los peces a menudo ya saltaban,  
con la cola azotando el agua clara,  
cuando las ninfas, la labor dejando,  
hacia el agua se fueron paseando.

- 2) En tanto que de rosa y d'azucena  
se muestra la color en vuestro gesto,  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
con clara luz la tempestad serena;  
y en tanto que'l cabello, que'n la vena  
del oro s'escogió, con vuelo presto  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparce y desordena:  
[...].

Mientras que la versificación regular castellana se realizó ampliamente del siglo XVI al siglo XX, la versificación regular china (poesía *Gelü*) se hizo popular y se desarrolló de forma completa durante la dinastía Tang (618-907). La poesía *Gelü*, que contiene dos géneros (*Lüshi* y *Jueju*), es la clase de escritura poética que exige unas reglas métricas más rigurosas dentro de todos tipos de versificación tradicional china. Aquí presento dos fórmulas que resumen sus características principales:

**Poesía *Jinti* (poesía del estilo moderno), llamada también poesía *Gelü***

***Lüshi* (octava)**

|                    | <b><i>Wuyan</i> / pentasílabo</b>               | <b><i>Qiyán</i> / heptasílabo</b> |
|--------------------|---|-----------------------------------|
| <b>Caracteres</b>  | 5   | 7                                 |
| <b>Paralelismo</b> | segundo y tercer dísticos                       | segundo y tercer dísticos         |
| <b>Rima</b>        | final de versos pares, tono llano <sup>36</sup> | final de versos pares, tono llano |

<sup>36</sup> Una clase del tono relativamente más suave, un aspecto que veremos detalladamente más adelante (*vid.* 3.2.).

**Jueju (cuarteta)**

|                    | <b>Wuyan / pentasílabo</b>        | <b>Qiyán / heptasílabo</b>        |
|--------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| <b>Caracteres</b>  | 5                                 | 7                                 |
| <b>Paralelismo</b> | no obligatorio                    | no obligatorio                    |
| <b>Rima</b>        | final de versos pares, tono llano | final de versos pares, tono llano |

Aparte de estas cuatro versificaciones (de dos géneros poéticos), tendríamos que conocer también las escrituras de *Ci* y *Qu* que son poemas cantados y cuyas formas métricas varían según los distintos tipos de cantos (*Cipai* y *Qupai*) que se emplean. Es decir, todos los elementos métricos (medida de caracteres, tonos, paralelismo y rima), e incluso la cantidad de versos, casi siempre se manifiestan de acuerdo con su canto (melodía) correspondiente. No obstante, se acepta mayor libertad en la creación poética del *Qu* que en la del *Ci*, puesto que se permite añadir nuevos caracteres según la voluntad del poeta y permite el recurso a un lenguaje oral y cotidiano.

Por todo lo dicho, se entiende que, cuando el lector ve el nombre de *Cipai*<sup>37</sup> en un poema *Ci*, reconoce inmediatamente su forma métrica. En ese sentido, todos los poemas *Ci* que comparten el mismo *Cipai*, normalmente, poseen idénticas características. Teniendo esto en cuenta, aunque las escrituras poéticas del *Ci* contienen versos variables e “irregulares”, en realidad, siguen rigurosamente las reglas métricas. Dado que existen más de mil tipos de *Cipai* (aún más en el caso de *Qupai*), aquí me limitaré a presentar solo la información más importante sobre esta forma métrica sin entrar en detalles.

Los versos de *Ci* son letras de canciones; un poema *Ci* puede tener solo una estrofa que se llama *Dandiao*. En la mayoría de los casos, estos poemas tienen dos estrofas que reciben el nombre de *Shuangdiao*. Los que tienen tres y cuatro estrofas se llaman *Sandie* y *Sidie*. En cuanto al número de caracteres, el género *Ci* se divide en tres tipos: *Xiaoling* (menos de 58 caracteres), *Zhongdiao* (entre 59 y 90 caracteres) y *Changdiao* (entre 91 y

---

<sup>37</sup> El nombre de *Cipai* aparece siempre en el título de los poemas *Ci*.



240 caracteres). Aquí recojo un famoso poema *Changdiao* de Su Shi (Su Dongpo, 1037-1101), uno de los poetas más destacables de la dinastía Song:

**《水调歌头·明月几时有》**

明月几时有，把酒问青天。  
不知天上宫阙，今夕是何年。  
我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，  
高处不胜寒。  
起舞弄清影，何似在人间。

转朱阁，低绮户，照无眠。  
不应有恨，何事长向别时圆。  
人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，  
此事古难全。  
但愿人长久，千里共婵娟。

**¿Cuándo viene la clara luna?**

**--Según la melodía *Shuidiaogetou***

Copa en mano, pregunto  
al azul infinito:  
¿Cuándo viene la clara luna?  
¿En qué año se vive esta noche  
en sus palacios en el cielo?  
Quiero volar allí cabalgando el viento,  
mas temo que en esos palacios de jade,  
tan altos, el frío sea insoportable.  
¿Bailar a la luz de luna,  
en compañía de mi propia sombra?  
¡Más vale en esta tierra de los hombres!

Ronda los rojos pabellones,  
baja a las ventanas talladas  
y alumbra a los que están en vela.  
No debe guardarnos rencor,

pero ¿por qué siempre aparece llena  
 en nuestros momentos de despedida?  
 Penas, alegrías, encuentros, ausencias,  
 todo esto, ¿a quién no le pasa?  
 Y la luna, crece un tiempo y luego mengua,  
 Es a veces sombría y a veces clara.  
 Nunca puede haber felicidad completa.  
 Ojalá todos vivamos largos años  
 y gocemos juntos de una luna bella,  
 aun cuando nos separen miles de lengua.

(Traducido por Chen, 2008: 186-187)

Si nos fijamos en el texto original chino, advertimos que, en el título del poema, se indica al principio el nombre de *Cipai* que es 水调歌头 (shuidiaogetou). Al lado de tal *Cipai*, se introduce el nombre del poema que es 明月几时有 (mingyue jishi you) (¿Cuándo viene la clara luna?). En efecto, todos los títulos de los poemas *Ci* y *Qu* se presentan de este modo.

### 2.1.2. El verso irregular

La versificación irregular [...] no se rige por el principio de la igualdad —o regularidad— en el número de sílabas métricas de los versos que forman la composición. (Domínguez Caparrós 2005: 77)

En su libro, este autor expone y explica cinco tipos del verso irregular español (*versificación fluctuante*, *versificación acentual*, *versificación libre*, *versificación de cláusulas* y *versificación cuantitativa*) cuyas características se encuentra principalmente en la variación del número de sílabas y del acento métrico (2005: 77-91). También afirma que el tipo de versificación irregular que sigue en uso es el del verso libre (*versificación libre*), ya que los demás tienen solo un valor histórico. Como ya he señalado anteriormente, la distinción entre el verso regular y el verso irregular (libre) está sometida a debate. De hecho, mientras Domínguez Caparrós (2005: 83-87) incluye

el verso libre dentro de la versificación irregular, Quilis (1978: 39) identifica los versos irregulares y libres. Luján Atienza (2008: 117), por el contrario, insiste en diferenciar la versificación libre de la versificación irregular, ya que el verso libre está al margen de toda regularidad y no se mide con respecto a ningún patrón regular.

Por otra parte, tal y como se ha explicado al inicio de este apartado, en la clasificación de la poesía clásica china, todos los géneros poéticos del estilo antiguo (existentes principalmente antes de la dinastía Tang) contienen formas de versificación irregular. Se manifiesta en la irregularidad de la cantidad de los caracteres y los versos, así como la ausencia o la presencia irregular de la rima y el paralelismo. No obstante, muchas veces, se puede encontrar cierta regularidad o característica relativamente regulada dentro de esa irregularidad genérica; por ejemplo: la mayoría de los versos de *Shijing* son *Siyán* (tetrasílabo); mientras que muchos versos de *Yuefu* son *Wuyan* (pentasílabo), *Liuyan* (hexasílabo) y *Qiyán* (heptasílabo), aunque con excepción bastante frecuente. Aquí cito cuatro versos muy conocidos de *Shijing* acompañados con una traducción literalmente más fiel que he realizado y otra del libro de Chen:

关关雎鸠，(jiu)  
在河之洲。(zhou)  
窈窕淑女，  
君子好逑。(qiu)

Traducción 1:

¡Guan! ¡Guan! Así cantan los pigargos  
sobre las piedras del río.  
Una dama elegante,  
buena compañía para el caballero.

Traducción 2:

Cantan los tórtolos  
en el islote.  
Las doncellas buenas y hermosas,  
son novias ansiadas de caballeros.

(Traducido por Chen, 2013: 102)

Esta estrofa de cuatro versos tiene rima en los últimos caracteres del primer, segundo y cuarto versos. Aquí cabe destacar que, por medio de los *pinyin*<sup>38</sup> (sistema fonético chino) agregados, las vocales *iu* y *ou* riman. Conviene no olvidar que la vocal compuesta *iu*, en realidad, se pronuncia como *iou*. No obstante, según las reglas del sistema del *pinyin*, debe omitirse la letra *o* en la escritura<sup>39</sup>. En este sentido, podríamos decir que en la poesía del estilo antiguo, considerada en teoría irregular, puede existir cierta tendencia (aunque no siempre) a producir versos bien medidos y con rima. Esta particularidad poética, pues, se observa también en la poesía española.

Como ya pone de manifiesto Domínguez Caparrós (2005: 83-84), en principio, se considera el verso libre (español) por la falta de igualdad o de regularidad con respecto a la sílaba métrica y al acento métrico, es decir, no está sometido a ningún límite silábico ni a ninguna norma acentual. No obstante, según Torre (2014: 102), en muchos de los versos libres, es posible también demostrar unas determinadas pautas métricas. En su libro, se expone que los versos de Rafael Alberti tienen una cierta tendencia a reproducir ritmos del endecasílabo (Torre, 2014: 102):

Decidme de una vez si no fue alegre todo aquello

5 x 5 entonces no eran todavía 25

ni el alba había pensado en la negra existencia de los malos cuchillos.

En realidad, el verso libre (irregular) ha desempeñado un gran papel en los poemas españoles contemporáneos. Es decir, en la poesía contemporánea, se aprecia una gran preferencia por la libertad poética.

---

<sup>38</sup> 拼音 (*pinyin*), el sistema fonético chino, trata de transcribir la lengua china con el alfabeto latino y se utiliza oficialmente en China continental. Los tonos, que son cuatro en la actualidad, se manifiestan mediante el uso de tildes sobre la vocal. El tono neutral, llamado también “quinto tono”, se presenta sin tilde.

<sup>39</sup> Hemos de tener en cuenta que el sistema del *pinyin* es un concepto contemporáneo, cuyas reglas determinan que las vocales compuestas *iou*, *uei* y *uen* se escriban como *iu*, *ui* y *un* respectivamente (*vid.* Zhang, Li y Suen, 2011: 3). En este sentido, pueden rimar, por lo general, las vocales *iu* y *ou*, *ui* y *ei*, así como *un* y *en*.

El versolibrismo se produce cuando poetas del último tercio del siglo XIX, de modo consciente, rompen con la tradición y escriben poemas mezclando versos de número de sílabas distintos al usual. Más adelante el versolibrismo alcanza la irregularidad [...]. Y ello independientemente de que lleven rima o no y de que formen estrofas o no. (Varela Merino, Moíno Sánchez y Jauralde Pou, 2005: 54-55)

Este fenómeno, en concreto, también ha tenido lugar en la creación poética contemporánea china. La poesía china contemporánea surgió durante el principio del siglo XX con el movimiento de la *nueva literatura*. En este periodo histórico, los poetas se dieron cuenta de que era imposible seguir escribiendo poemas utilizando el chino antiguo porque les parecía poco probable superar a la poesía clásica del pasado (Gu, 2010: 16). Por tanto, empezaron la creación de la *nueva poesía* con el uso del chino actual. Como indica Zhao (2012: 320), la poesía china, desde aquel entonces, se convirtió en la *poesía libre* con una libertad total respecto a su forma métrica. El nacimiento de la nueva poesía, por un lado, reúne el lenguaje oral y el lenguaje escrito y, por otro lado, ofrece mayores posibilidades de llegar al público. De hecho, la mayoría de los poemas occidentales se traducen recurriendo al chino actual gracias a su facilidad. Veamos una famosa estrofa del poema “Diciéndole nuevamente adiós a Cambridge” contemporáneo chino, escrito por el poeta Xu Zhimo (1896-1931):

轻轻的我走了，  
正如我轻轻的来，  
我轻轻的招手，  
不带走一片云彩。

Silenciosamente me retiro,  
tan silenciosamente como cuando llegué aquí.  
Suavemente me arremango,  
ni siquiera un jirón me llevaré.

(Traducción en Chung, 2006)

Antes de terminar esta parte, cabe mencionar que, según Domínguez Caparrós (2005: 84), la forma del verso libre (español) se aproxima rítmicamente a la prosa, “aunque no

renuncia a la inclusión en el poema de versos o hemistiquios que respondan al esquema de formas canónicas del verso regular”. Respecto de este aspecto, Varela Merino, Moíno Sánchez y Jauralde Pou (2005: 19) opinan asimismo que la prosa puede adquirir y, muchas veces, enriquece las características de los versos. Del mismo modo, Torre (2014: 105) afirma que, en algunas ocasiones, el poeta decide escribir su poema con la apariencia tipográfica de la prosa y que “es un grado más avanzado de ‘liberación’ de las ataduras del metro”. Se considera como un fenómeno bastante llamativo en la poesía española; de hecho, este autor toma como ejemplo un texto en prosa de Juan Ramón Jiménez que, al segmentarlo, se presenta como un conjunto de versos totalmente regulares (Torre, 2014: 105). Se trata de un tipo de versificación muy frecuente en la poesía española y especialmente frecuente en Juan Ramón Jiménez. He aquí el ejemplo:

Gracias, te las doy siempre. ¿A quién las doy? A la belleza inmensa se las doy, que soy bien capaz de conseguir; que tú has tocado, que eres tú. Si la belleza inmensa me responde o no, yo sé que no te ofendo ni la ofendo.

Gracias, te las doy siempre. ¿A quién las doy?

A la belleza inmensa se las doy,

que soy bien capaz de conseguir;

que tú has tocado, que eres tú.

Si la belleza inmensa me responde

o no, yo sé que no

te ofendo ni la ofendo.

En el caso de la poesía china, por otro lado, quizás ha sido la antología *Chuci* (Elegía de Chu), del poeta Qu Yuan (343-278 a.C.), la que ha puesto de relieve la característica de la prosa en los poemas versificados. Es decir, dado que en la obra de *Chuci* están presentes varios capítulos (*Lishao*, *Jiuzhang*, *Jiuge*, *Tianwen*, etc.) con distintos estilos poéticos, en algunos de sus poemas se aprecia una tendencia a la prosa poética (Li, 2005: 102-104). Esto se debe, sobre todo, a la longitud variable de los versos y a su estilo retórico de escritura. Cito aquí unos versos, con mi traducción, de la parte *Lishao* de la poesía *Chuci*:

长太息以掩涕兮，  
哀民生之多艰。  
余虽好修姱以鞿羈兮，  
謇朝諝而夕替。

Tanto suspiro para secar las lágrimas,  
triste estoy para la vida dura de la gente.  
Aunque tengo buenos principios morales,  
hablé en la corte y perdí mi puesto.

## 2.2. Poesía no versificada: el poema en prosa

El verso libre nos lleva a una nueva forma poética en la que el verso como tal ha desaparecido: el llamado “poema en prosa”. Se trata de un tipo de composición que podemos encontrar tanto en la tradición hispánica como en la tradición china. Como ya pone de manifiesto Millán Alba (1989: 29), la historia (occidental) del poema en prosa es la de un “género” literario que difícilmente se deja de codificar:

[...] el poema en prosa nace en Francia como producto del constante esfuerzo que, a partir del Romanticismo, se da en la lírica por destruir los marcos tradicionales de la poesía y por abrir nuevos cauces de expresión: anulación de las reglas “clásicas” de la métrica y de la rima, destrucción de la concepción “noble” del estilo poético y de la lógica gramatical común. (Millán Alba, 1989: 29)

Como se recoge en esta cita, el poema en prosa (occidental) nació en Francia y tuvo bastante influencia en España, el país que durante ese momento desempeñó un papel de receptor y asimilador de la literatura francesa (Agudo Ramírez, 2005: 107-108). En España, su aparición se sitúa en la segunda mitad del siglo XIX y su desarrollo, con una clara intención creadora, en las primeras décadas del siglo XX (Aullón de Haro, *apud* Jiménez Arribas, 2005: 135). Con él los poetas contemporáneos han pretendido liberarse de las viejas formas métricas y poner de relieve su máximo talento mediante de

un nuevo modo de expresión lírica. De hecho, el nacimiento y el desarrollo de la poesía en prosa tienen mucho que ver con el género de la prosa narrativa:

La aparición del poema en prosa se debe, en gran medida, al auge que la prosa experimenta en los siglos anteriores y a la concepción de la misma como modalidad discursiva más libre que el verso, más adecuada a la expresión de la verdad y más accesible al público. (Utrera Torremocha, 1999: 23).

Aparte de su característica narrativa y la libertad expresiva, la prosa, siendo un género literario importante a lo largo de la historia, posee su propio ritmo que se manifiesta por medio de la melodía lingüística y la entonación (Alonso, 1977: 258-259). El poema en prosa adquiere tales particularidades, pero lo hace con mayor brevedad. Esta brevedad, según Trabado Cabado (2002: 68), “acarrea que los elementos que forman parte integrante del poema en prosa establezcan un vínculo semántico mucho más estrecho de lo habitual en la prosa narrativa”.

En este sentido, se considera la poesía en prosa como un género que trata de poetizar en prosa, es decir, cumple el cometido del poema que es *cantar* y, al mismo tiempo, utiliza la forma de prosa como cauce expresivo para *contar* (Hernández Hernández, 2012: 45-46). Aunque posee sus propias características significativas, como la valoración del párrafo y la brevedad (Yezzed López, 2008: 2), a diferencia del verso, el poema en prosa no tiende a someterse a las reglas métricas predefinidas:

[...] el poema en prosa sustituye los mecanismo de cohesión de la lírica en verso (el ritmo y la rima) por otros elementos que pertenecen sólo a ese poema y que posiblemente no se repitan en otros poemas en prosa; es decir, que frente a la convención estándar de la lírica en verso que esa el ritmo y la rima, el poema en prosa articula una poética para cada caso puesto que no posee fórmulas de cohesión comunes. (Trabado Cabado, 2002: 68-69)

En este sentido, se entiende que, “frente al criterio a priori del verso en la lírica, el poema en prosa posee una poética que sólo es discernible a posteriori” (Trabado Cabado,



2002: 69). Ahora veamos una pequeña parte inicial de “Fragmento primero” del poema en prosa *Espacio* de Juan Ramón Jiménez:

“Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo.” Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. ¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, más que ése lo ignoro. Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida.

*Espacio*, en su forma completa, es un largo poema en “prosa seguida”, es decir, sin párrafos, y dividido en tres partes: “Fragmento primero”, “Fragmento segundo” y “Fragmento tercero” (De Albornoz, 1982: 69). Aunque las primeras dos partes tienen un origen versal y presentan cierta regularidad métrica, la versión definitiva del texto se presenta, como se muestra arriba, en prosa (Luján Atienza, 2013: 63-66). Mediante esta forma de escritura, bastante novedosa para su época, Juan Ramón Jiménez pretende reproducir libre e ininterrumpidamente el fluir de la conciencia.

Igual que en España, el poema en prosa surgió en China recientemente. Se trata de un nuevo género literario cuya forma, según Li (2002: 113-114), tiene muchas similitudes con la prosa narrativa, pero al mismo tiempo posee unos elementos líricos que permiten identificarlo como un poema. La aparición en China de la poesía en prosa durante los principios del siglo XX fue el resultado de una influencia occidental. Aunque durante los siglos anteriores habían existido formas poéticas que se parecen mucho a la prosa (ej. la poesía *Qu* de la dinastía Yuan), el poema en prosa como forma poética se estableció definitivamente por influencia extranjera.

Este nuevo género poético chino, como el verso libre, se remonta a las primeras décadas del siglo XX, cuando los escritores trabajaban en la búsqueda de nueva forma de expresión poética. Durante el movimiento de la *nueva literatura china*, la traducción desempeñó un papel fundamental para traer las ideas novedosas y creadoras desde Europa (Xiong, 2013: 23-25). En el año 1915, con la primera publicación de

traducciones de poemas en prosa<sup>40</sup>, aunque el idioma utilizado fuera el antiguo chino, los literatos empezaron a prestar atención a este nuevo género poético. A partir del año 1918, surgieron numerosos escritores que comenzaron a estudiar y trabajar en este género novedoso, por ejemplo, Lu Xun, Guo moruo, Ba Jin, etc.

Partiendo de estos puntos, no es difícil entender que el público chino comparta unas ideas bastante similares a las del público español sobre el género de la poesía en prosa (la brevedad, la libertad, etc.) (Li, 2002: 114-115), dado que este concepto literario ha venido del Occidente. El escritor contemporáneo Lu Xun (1881-1936) fue el primero que escribió y publicó un poema en prosa en chino liberándose de las reglas métricas (versos, tonos, paralelismo, rima, etc.) y, asimismo, demostrando su máxima capacidad para narrar, simbolizar, contar los monólogos interiores, expresar opiniones y críticas, etc. Veamos los primeros dos párrafos del poema en prosa “Una noche de otoño”, incluido en la antología *La mala hierba*<sup>41</sup> (1927), una de las obras literarias más conocidas de Lu Xun:

在我的后园，可以看见墙外有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树。

这上面的夜的天空，奇怪而高，我生平没有见过这样奇怪而高的天空。他仿佛要离开人间而去，使人们仰面不再看见。然而现在却非常之蓝，闪闪地映着几十个星星的眼，冷眼。他的口角上现出微笑，似乎自以为大有深意，而将繁霜洒在我的园里的野花草上。

Detrás de mi jardín se pueden ver dos árboles que asoman por el otro lado de la tapia. Uno es un jinjolero, el otro también es un jinjolero.

Ahí encima, el cielo de la noche es distante y extraño, y yo nunca he visto un cielo así de distante y extraño. Parece que quiere alejarse de los hombres y desaparecer para que los hombres no le vean más. Sin embargo, el azul de ahora es excepcional. Hay estrellas que parpadean como si fueran ojos, unos ojos fríos e indiferentes que son como

---

<sup>40</sup> En *Chung Hua Novel Magazine*, vol. 1, no. 7, 1915, se publicó la primera traducción en chino (antiguo), realizada por el académico literario Liu Bannong (1891-1934), de cuatro poemas en prosa del escritor ruso Sergeevich Turgenyev (1818-1883).

<sup>41</sup> *La mala hierba* (1927), una obra novedosa en su época, incluye los poemas en prosa escritos entre los años 1924 y 1926 por Lu Xun. La presente traducción, realizada por Piñero Martínez, es bastante fiel al texto original, tanto en el estilo como en el lenguaje. Una fidelidad tan acusada, sin embargo, es resulta bastante difícil de conseguir en la traducción de los poemas versificados.

labios que esbozan una sonrisa, unos ojos que parecen estar absortos en pensamientos profundos. La escarcha se ha posado abundantemente sobre la mala hierba de mi jardín.

(Traducido por Piñero Martínez, 2013)

### 3. Los elementos del verso

El verso es una manifestación rítmica de elementos que tienen relevancia en la lengua. [...]. En la versificación castellana, son elementos lingüísticos susceptibles de constituir factores rítmicos los siguientes: la sílaba, el acento, la pausa y el timbre. (Domínguez Caparrós, 2005: 13)

Tal y como se desprende de esta cita, el sistema métrico español utiliza elementos que le proporciona la lengua aunque reorganizándolos desde una perspectiva rítmica. No obstante, este autor nos recuerda también que no todos los versos recurren a los mismos factores rítmicos, lo que hace que podamos contar con diferentes tipos de versos (Domínguez Caparrós, 2005: 13).

El sistema métrico chino, por otro lado, está unido a la música de una manera especialmente duradera y, debido a su monosilabismo y a los tonos, la sílaba adquiere un valor fónico y “afectivo” muy significativo (Cheng, 2016: 32-33). Estas peculiaridades han favorecido el paralelismo de los versos y de la rima en los caracteres de tono “llano”<sup>42</sup> durante la dinastía Tang.

Vamos, pues a comparar los elementos formales del verso en las tradiciones poéticas española y china. Tal como se ha señalado, los elementos del verso español son sílaba, acento, pausa y rima (*vid.* 1.1.), mientras que los del verso chino son carácter, tono, paralelismo y rima (*vid.* 1.2.).

---

<sup>42</sup> La lengua china, como un idioma tonal, presentaba antiguamente dos clases de tonos principales: un tono “llano” (fonéticamente más suave) y tres tonos “oblicuos” (relativamente más acentuados).

### 3.1. La sílaba en el verso español y el carácter en el verso chino

El verso español, “como cualquier otro segmento significativo de la cadena fónica, puede ser dividido en sílabas” (Torre, 2014: 27). Según Domínguez Caparrós (2005: 14), para determinar el número de sílabas del verso, hay que tener en cuenta cómo se corresponde con el número de sílabas de la pronunciación común. Eso se centra, sobre todo, en el *encuentro de vocales*, tanto entre las palabras (sinalefa y dialefa) como en el cuerpo de una misma palabra (sinéresis y diéresis).

La sinalefa es un fenómeno normal en la pronunciación castellana debido a las propias características de la lengua. En la sinalefa, es posible unir dos vocales iguales o dos vocales diferentes y un grupo de varias vocales. En algunas ocasiones, ni la pausa sintáctica, es decir, los signos de puntuación, puede impedir la sinalefa. En el libro de Domínguez Caparrós (2005: 14-15), hay dos ejemplos de versos de Lope de Vega:

- 1) Daba sustento ~ a ~ un pajarillo ~ un día  
Lucinda, ~ y por los hierros del portillo [...].
- 2) Mucho, ~ ¡oh Ninguno, ~ este licor me ~ agrada

Sin embargo, como señala Domínguez Caparrós (2005: 15), muchas veces el orden gramatical puede oponerse a esta tendencia, así como la presencia de un acento rítmico muy marcado. Por ejemplo, en el verso como *afrentas las estrellas una a una* (Quevedo, 1979), entre las palabras *a* y *una* no se hace la sinalefa.

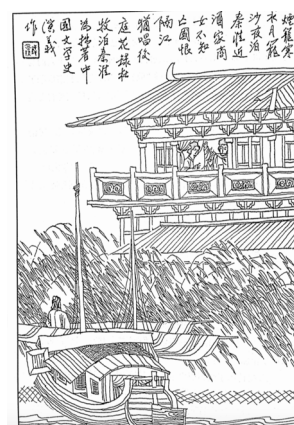
La dialefa, llamado también “hiato”, por el contrario, consiste en evitar la unión silábica. Según Domínguez Caparrós (2005: 16), “el acento final o interior de verso muy marcado en una de las vocales suele favorecer el hiato”, como el ejemplo mencionado en el último párrafo. Del mismo modo, se observa que en este verso de Pablo Neruda (1959) *de la ola, una ola y otra ola*, entre cada uno de los empleos de la palabra *ola* y las palabras que los preceden (*la, una y otra*), tiene lugar la dialefa (Torre, 2014: 32).

Respecto de la sinéresis y la diéresis, son fenómenos que afectan a una sola palabra. “La sinéresis consiste en la unión, de dos vocales pertenecientes a la misma palabra y que por naturaleza no forman diptongo” mientras que “la diéresis consiste en la medida o escansión de las vocales de un posible diptongo en dos sílabas métricas distintas” (Domínguez Caparrós, 2005: 17). Por ejemplo, en el verso de Antonio Machado (1926) *es una noche de invierno, cae la nieve en remolino*, la palabra *cae* que habitualmente es bisílabo (ca-e), pasa por ser monosílabo (cae). Sin embargo, la palabra *suave*, que se considera normalmente como una palabra con diptongo (sua-ve), se mide con tres sílabas métricas (su-a-ve) en el verso de Fray Luis de León (1539) *despiértlenme las aves con su cantar süave no aprendido*.

No obstante, hay que tener en cuenta que los poemas españoles pueden hacer uso de sinalefas, dialefas y combinaciones de sinéresis y diéresis en el mismo verso. En otras palabras, el poeta tiene la libertad de utilizar estos materiales lingüísticos con mucha flexibilidad, lo que permite una importante transformación sonora. Por lo tanto, como expresa Torre (2015: 14), es un elemento “difícil de definir”, pero también es, en parte, el responsable de un enriquecimiento y embellecimiento de la poesía española.

El verso chino, por el contrario, se construye por medio de los caracteres. Desde el punto de vista fónico, el chino antiguo, como destaca Cheng (2016: 32), “es en lo esencial monosilábico en el sentido de que cada palabra de base, o monema, se compone de una sílaba”. Se entiende que cada carácter solo puede poseer una consonante y una vocal (simple o compuesta) y, a diferencia del verso español, todos los caracteres existentes en el verso chino se pronuncian claramente. Es decir, aunque también existen unos caracteres sin consonantes (caso menos frecuente), no se realiza la sinalefa en cuando se leen los poemas chinos. En ese sentido, lo que se mide en un verso son los caracteres, ya que su número equivale al número de las sílabas.

Cabe explicar aquí el papel fundamental que desempeñan los caracteres cuya función ha contribuido de modo considerable a la estética visual, una de las características más importantes de la poesía china. Esta estética visual es un elemento diferenciador importante respecto a la tradición



**Integración de los versos  
en el dibujo**

(Ilustración en Qian  
Niansun, p 312, 2004)

occidental. Como se sabe, los caracteres chinos se presentan como ideogramas (imágenes o “dibujos”) y la mayoría de ellos, especialmente en cuando se escriben en chino tradicional, transmiten claramente sus significados. Por eso, cuando el lector lee un verso, muchas veces, puede percibir lo que el autor quiere transmitir por medio de la contemplación de los caracteres. En este sentido, como afirma Chen (2013: 69), “para los chinos, la poesía y la pintura comparten una misma fuente y [...] un mismo instrumento, el pincel”:

Cada pincelada y cada trazo expresan la emoción y el espíritu del pintor y del calígrafo, al igual que el poeta que lo hace con los caracteres. [...] numerosos poemas parecen pintura, siendo muchos autores (de la poesía clásica) excelentes pintores, como Wang Wei, Tang Yin y otros. (Chen, 2013: 69)

Debido al estrecho vínculo de la poesía con la pintura y la caligrafía, como opina Gu (2010: 12), incluso un extranjero que acaba de aprender el chino será capaz de sentir intensamente la “pasión” y la estética de estas “imágenes”. Por eso también los poetas chinos, al trabajar en su obra poética, dan bastante importancia a la selección y al orden de los caracteres<sup>43</sup>. Veamos unos ejemplos de los caracteres chinos que representan sus significados mediante trazos:

|   |                |
|---|----------------|
| 一 | uno            |
| 二 | dos            |
| 三 | tres           |
| 水 | agua           |
| 火 | fuego          |
| 木 | madera / árbol |
| 林 | bosquecillo    |
| 森 | bosque         |

---

<sup>43</sup> Respecto de este aspecto, he de mencionar que en la tradición de la poesía clásica china ha habido la costumbre de caligrafiar versos en el espacio de los cuadros. Es un modo frecuente de otorgar a la pintura un título o un texto ilustrativo. Como fruto de esta asociación, nace un género poético que, muy probablemente, no existe en ninguna otra cultura: *Tihuashi* (versos sobre pintura). (Vid. Chen, 2013: 69)

|                             |        |
|-----------------------------|--------|
| 车 (carácter tradicional: 車) | coche  |
| 门 (carácter tradicional: 門) | puerta |

秋 (otoño) + 心 (corazón) = 愁 (melancolía / tristeza)  
 中 (medio) + 心 (corazón) = 忠 (lealtad / fidelidad)  
 人 (persona) + 木 (árbol) = 休 (descanso / descansar)

Durante la creación poética, los poetas chinos utilizan frecuentemente estas figuras (ideogramas) del lenguaje corriente que, en realidad, tienen su origen en la tradición poética (Cheng, 2016: 118). He aquí un poema de *Qiyanjueju* (cuarteta de heptasílabo) de Li Bai (701-762) que ilustrará la idea:

**《望庐山瀑布》**

日照香炉生紫烟，  
 遥看瀑布挂前川，  
 飞流直下三千尺，  
 疑是银河落九天。

**Contemplando la cascada del monte Lushan**

El sol enciende el Incensario,  
 y se alzan volutas violáceas.  
 Lejos una cascada  
 cuelga de la montaña.  
 En un vertiginoso vuelo,  
 rueda tres mil pies hacia abajo.  
 ¿Estará el Río de Plata cayendo  
 de lo más alto del cielo?

(Traducido por Chen, 2008: 31)

Se observará, en primer lugar, que este poema chino está muy ordenado: se presenta en forma de cuadrado casi perfecto, lo que es difícil de conseguir en las lenguas europeas. Si nos fijamos en los caracteres subrayados, advertimos que sus significados

están ligados a sus figuras. En el primer verso, 炉 (lu, incensario / horno) y 烟 (yan, voluta / humo) están relacionados con el fuego, por tanto, poseen el radical 火 (huo, fuego) en su parte izquierda. Los caracteres como 瀑 (pu, cascada), 流 (liu, correr / fluir) y 河 (he, río) tienen que ver con el agua; por tanto, llevan el radical 水 (shui, agua), que aparece como tres gotas, en la parte izquierda. En cuanto al carácter 下 (xia, abajo) del tercer verso, se trata de un signo que indica hacia abajo, dado que su antónimo 上 (shang, arriba) se presenta como un signo que señala hacia arriba.

Por todo lo dicho, se entiende que los poemas chinos no solo se presentan ordenados cuando se ven (Huang, 2001: XXIX-XXX), sino también que muestran unos “dibujos” significativos (caracteres). Así pues, todos estos elementos son imprescindibles para determinar la estética poética. Cabe destacar también que, antes del año 1949 (la fundación de la Nueva China<sup>44</sup>), los textos chinos se escribían en vertical y desde derecha hasta izquierda. Además, los signos de puntuación no existían en China; son caracteres occidentales importados por la cultura china durante la dinastía Song (960-1279). No obstante, incluso en esa época apenas se utilizaban; de hecho, hay que esperar a la llegada de la democracia (principios del siglo XX) para que se lleve a cabo su normalización. La verdad es que, sin la presencia de los signos, los poemas de la poesía clásica china se presentan de un modo aún más ordenado.

### 3.2. El acento en el verso español y el tono en el verso chino

“El acento es otro de los elementos fundamentales del ritmo del verso, hasta el punto de que el número de sílabas y el número y lugar de los acentos son los factores que definen el esquema (el metro) de las principales clases de versos [...]” (Domínguez Caparrós, 2005: 29). De hecho, hay que diferenciar el *acento métrico*, que es un factor del ritmo, del acento prosódico, aunque según Domínguez Caparrós (2005: 29) “la base lingüística del acento métrico esté en el acento prosódico”. Con respecto a las clases de ritmo acentual, este autor las ha dividido en dos grupos principales: ritmos binarios (trocaico e yámbico) y ritmos ternarios (dactílico, anfibráquico y anapéstico).

---

<sup>44</sup> Esto quiere decir la fundación de “La República Popular de China”, llamada también “La Nueva China” en chino.



En los versos de ritmos binarios, que tienen acento cada dos sílabas, se encuentran el ritmo trocaico y el ritmo yámbico: el primero empieza a acentuar en la primera sílaba y el segundo empieza por la segunda. En este sentido, si todos los acentos de un verso están las sílabas impares, se considera de ritmo trocaico; si, por el contrario, están en las sílabas pares, de ritmo yámbico. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no todas las sílabas impares tienen que estar acentuadas en un verso de ritmo trocaico ni todas las sílabas pares aparecen acentuadas en el de ritmo yámbico. En el libro de Domínguez Caparrós (2005: 30-31), se ofrecen los versos de José de Espronceda (1978) y de Garcilaso de la Vega (2003) como ejemplos:

1) El ritmo trocaico:

|                                  |           |
|----------------------------------|-----------|
| [...]. ¿Fue un ensueño lo que vi | (1, 3, 7) |
| en mi loco devaneo? [...].       | (3, 7)    |

2) El ritmo yámbico:

|   |               |
|---|---------------|
| Por ti el silencio de la selva umbrosa    | (2, 4, 8, 10) |
| por ti la esquividad y apartamento [...]. | (2, 6, 10)    |

En cuanto a los versos de ritmos ternarios, que tienen acento cada tres sílabas, se encuentra el ritmo dactílico, el ritmo anfibráquico y el ritmo anapéstico: en el primero aparece un acento empezando por la primera sílaba; el segundo empieza la acentuación por la segunda, y el tercero empieza por la tercera. “Cuando la acentuación en sílaba par e impar de un verso no sigue la norma de dejar dos sílabas átonas entre las tónicas, el ritmo se llama *mixto*” (Domínguez Caparrós, 2005: 33). No obstante, en la poesía española, es muy frecuente la utilización de los diferentes tipos rítmicos en un mismo poema para enriquecer su ritmo, es decir, se mezclan versos de distintos ritmos y este tipo de versos, según Domínguez Caparrós (2005: 17), se considera como *polirrítmico*.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el acento en los versos no constituye una entidad absoluta, sino relativa (Torre, 2014: 49). Por ejemplo, puede ocurrir que entren dos sílabas tónicas, pertenecientes a palabras consecutivas y en este caso, según Torre (2014: 49), para que una sílaba tónica más acentuada sea siempre así en relación a un entorno de sílabas átonas, o sea, menos acentuadas, “una de las dos sílabas en contacto

deberá ser relativamente *más acentuada*, asumiendo así el papel de *sílaba tónica* en dicho entorno”. Por ejemplo, en este verso de Juan Ramón Jiménez (1914-1915) *qué paz, cuando en la tarde misteriosa*, la palabra monosílaba *qué*, habitualmente tónica, carece de acento por la mayor prominencia acentual de la sílaba siguiente *paz* (Torre, 2014: 50). Domínguez Caparrós (2005: 35) considera este tipo de modificación acentual como desacentuación rítmica, lo que permite “privar de su acento gramatical a una palabra, por exigencias rítmicas”. De igual manera, “un acento prosódicamente secundario puede adquirir la relevancia necesaria como para que se perciba plenamente como acento rítmico” (Domínguez Caparrós, 2005: 35). En realidad, la acentuación y la desacentuación rítmicas se utilizan con frecuencia en el poema español, lo que contribuye a producir un mejor efecto rítmico.

A diferencia del concepto del acento español, en la lengua china, todos los caracteres (sílabas) poseen sus propios tonos que, según señala Feng (1997: 372), hay que pronunciar de forma “acentuada” en el sentido de seguir las marcas tonales. Tal como señala Cheng (2016: 75), en antiguo chino, existen el tono “llano” (el primero de los cuatro tonos) y los tonos “oblicuos<sup>45</sup>” (los otros tres tonos: el “ascendente”, el “de ida” y el “de vuelta”). Antes de explicar cómo se manifiesta el *contrapunto tonal* en el verso clásico chino, cabe mencionar que el sistema tonal del chino antiguo es diferente al del chino contemporáneo. Aquí ofrezco una correspondencia:

|                | A                                    | B           | C                 | D                    |
|----------------|--------------------------------------|-------------|-------------------|----------------------|
| <b>Antiguo</b> | llano                                | ascendente  | de ida / saliente | de vuelta / entrante |
| <b>Actual</b>  | primer y segundo tonos <sup>46</sup> | tercer tono | cuarto tono       | ya no existe         |

El contrapunto tonal, en la poesía clásica china, consiste en establecer esquemas de alternancia entre ambos tipos de tonos (el llano y los oblicuos) (Cheng, 2016: 75-76). Sin embargo, hay que tener en cuenta que tal peculiaridad métrica se concretó y desarrolló a partir de la dinastía Tang (Shao, 2011). En efecto, la poesía clásica del

---

<sup>45</sup> Recibe también otros nombres (traducidos) como “modulado/s” o “variado/s” (Chen, 2013: 77).

<sup>46</sup> Dado que tanto el primer tono como el segundo (del chino actual) se clasifican como el tono “llano” (en el antiguo sistema tonal), para poder distinguir los dos, se han creado los siguientes nombres: *Yinping* “femenino + llano” (para el primer tono) e *Yangping* “masculino + llano” (para el segundo tono).

estilo antiguo (*Shijing*, *Chuci* y *Yuefu*) no se había fijado mucho en este aspecto, pues la mayoría de estos versos estaban destinados al canto e iban acompañados de música.

Como explica Cheng (2016: 76), los poetas de la dinastía Tang, cuando trabajaban con los versos del género *Lüshi* (tanto *Wuyan* como *Qiyán*), habían de elegir aquellos caracteres cuyos tonos se adaptaran a los esquemas obligatorios. De hecho, durante esa época, todas las versificaciones de *Gelü* (versos métricos) poseen unas estructuras tonales determinadas, tanto las de *Wuyanlüshi* (octava de pentasílabos) y *Qiyánlüshi* (octava de heptasílabos) como las de *Wuyan jueju* (cuarteta de pentasílabos) y *Qiyán jueju* (cuarteta de heptasílabos). Estos esquemas son fijos y definidos; sus estructuras resultan inmodificables a menos que sea con la intención de favorecer el paralelismo lingüístico (un aspecto que veremos más adelante). Para poder comprender claramente estas estructuras tonales, se presentan aquí los esquemas de *Wuyanlüshi* y *Qiyánlüshi* como ejemplos en los que “--” representa el tono llano y “/”, los tonos oblicuos:

***Wuyanlüshi* (octavas con versos pentasilábicos):**

A: / / -- -- / , -- -- / / --      B: / / / -- -- , -- -- / / --

-- -- -- / / , / / / -- --      -- -- -- / / , / / / -- --

/ / -- -- / , -- -- / / --      / / -- -- / , -- -- / / --

-- -- -- / / , / / / -- --      -- -- -- / / , / / / -- --

C: -- -- -- / / , / / / -- --      D: -- -- / / -- , / / / -- --

/ / -- -- / , -- -- / / --      / / -- -- / , -- -- / / --

-- -- -- / / , / / / -- --      -- -- -- / / , / / / -- --

/ / -- -- / , -- -- / / --      / / -- -- / , -- -- / / --

***Qiyānlǚshi* (octavas con versos heptasilábicos):**

A: / / -- -- / / --, -- -- / / / -- -- B: / / -- -- -- / / , -- -- / / / -- --  
 -- -- / / -- -- / , / / -- -- / / -- -- -- / / -- -- / , / / -- -- / / --  
 / / -- -- -- / / , -- -- / / / -- -- / / -- -- -- / / , -- -- / / / -- --  
 -- -- / / -- -- / , / / -- -- / / -- -- -- / / -- -- / , / / -- -- / / --

C: -- -- / / / -- -- , / / -- -- / / -- D: -- -- / / -- -- / , / / -- -- / / --  
 / / -- -- -- / / , -- -- / / / -- -- / / -- -- -- / / , -- -- / / / -- --  
 -- -- / / -- -- / , / / -- -- / / -- -- -- / / -- -- / , / / -- -- / / --  
 / / -- -- -- / / , -- -- / / / -- -- / / -- -- -- / / , -- -- / / / -- --

Podríamos decir que las versificaciones *Gelü*, durante la dinastía Tang, exigen que los poetas sigan rigurosamente las normas métricas. Aunque han existido algunas excepciones por motivos relacionados con el efecto fónico de los versos, no entraré en ellas por su escasa frecuencia.

Tal y como se ha señalado en la parte anterior, en chino antiguo, las palabras suelen constar de un solo carácter (*vid.* 3.1.). Esto, pues, ha favorecido de modo considerable el valor rítmico de los poemas versificados chinos. Es decir, cuando se leen los versos en voz alta respetando los esquemas tonales de la poesía de *Gelü*, se consigue una cadencia y una armonía global de gran belleza. Se trata de una estética muy particular que no es posible encontrar en las lenguas que no tienen el sistema de tonos.

Antes de terminar esta parte, cabe mencionar que la función del sistema tonal chino también se manifiesta en la poesía *Ci* de la dinastía Song y en la *Qu* de la dinastía Yuan. Aunque estos dos géneros métricos se consideran como poesía cantada, poseen sus propias formas de versificación según la forma de los cantos (melodías) *Cipai* o *Qupai* (*vid.* 2.1.1.).

### 3.3. La pausa en el verso español y el paralelismo en el verso chino

Al hablar de las diferencias entre prosa y verso, se suele señalar que lo esencial es la segmentación distinta del discurso en una y otra manifestación lingüística. Mientras que en la prosa son razones basadas en la sintaxis y el sentido las que exigen o explican los descansos, en el verso son dominantes las razones rítmicas, y son estas razones las que explican la división de la cadena fónica. (Domínguez Caparrós, 2005: 41)

Esta cita refleja la idea de que, en el poema español, los versos se delimitan por la *pausa métrica*. De hecho, la pausa es un elemento fundamental en la poesía española, ya que muchas veces los versos son bastantes largos y se necesitan unos descansos tanto para la respiración como para mantener el ritmo. En el libro de Torre (2014: 66-67), se explican dos tipos de descanso: la *pausa* (final de verso) y la *cesura* (final de hemistiquio), que son elementos métricos y rítmicos para establecer los límites del verso y del hemistiquio.

Aquí es necesario introducir el concepto de *encabalgamiento* que es un fenómeno común en la poesía española. Como ya se ha explicado anteriormente, en el poema español, no se calculan las palabras de cada verso, sino más bien las sílabas y los acentos métricos. Por lo tanto, en muchas ocasiones, el poeta tiene la libertad de ordenar o de separar los versos, es decir, divide una frase en dos hemistiquios para aplicar un descanso. El encabalgamiento se utiliza, según Domínguez Caparrós (2005: 44), cuando la pausa versal divide un grupo de palabras que no admite pausa sintáctica en su interior (sustantivo y adjetivo, verbo y adverbio, palabras con preposición, etc.). Este tipo de pausa se ve en los siguientes versos de Juan Ramón Jiménez (1917):

- 1) [...] al que tú, **tristemente,**  
**volvías,** grandes, tus cansados ojos, [...].
- 2) [...] aguardas en **tu sola**  
**verdad** *el mirar triste*  
*de los errantes ojos!*

En estos ejemplos se aprecia muy bien la relevancia del encabalgamiento en la versificación española. Según Domínguez Caparrós (2005: 45), muchas veces, “si se hace la pausa versal, se rompe un grupo sólidamente unido; si no se hace la pausa versal, se rompe la unidad del verso”. Por lo tanto, para este autor, esta tensión se considera como “la fuente de los valores estilísticos del encabalgamiento” en la poesía española (Domínguez Caparrós, 2005: 45).

La pausa no se considera un elemento métrico en la tradición de la poesía china, dado que los versos normalmente son bastante cortos y contienen menos sílabas que el verso español. Sin embargo, el hecho de que no exista la pausa métrica no significa que se pronuncien todos los caracteres del verso con igual velocidad y ritmo. Es decir, en muchos casos, la lectura de los versos chinos requiere que se haga una “pausa” natural siguiendo los significados y las funciones sintácticas de las palabras. Veamos un ejemplo simple:

白日依山尽    blanco + sol + seguir / depender + montaña + acabar / desaparecer  
黄河入海流    amarillo + río + penetrar / entrar + mar + correr / fluir

Tras la montaña ya el sol agoniza.

Y hacia el mar corre el Río Amarillo.

(Traducción en Cheng, 2016: 159)

Estos dos versos presentados vienen del poema “Desde lo alto del pabellón de Las Cigüeñas” del poeta Wang Zhihuan (688-742) de la dinastía Tang. Gracias a la traducción palabra por palabra, se ve claramente que ambos versos han seguido igualmente la estructura “adjetivo + sustantivo + verbo + sustantivo + verbo”. En este caso, se podría decir que en estos dos *versos paralelos* existe, aunque no obligatoriamente, una pausa natural entre el primer sustantivo y el primer verbo. Esto es porque, aquí, 白日 (bai ri, blanco + sol) y 黄河 (huang he, amarillo + río) están considerados como ideas conjuntas (*sol blanco* y *río amarillo*) y constituyen los sujetos de estas dos oraciones. Lo normal es hacer una pausa natural entre estos sujetos y los verbos que siguen después.

No obstante, cabe añadir aquí que, para poder construir los versos paralelos, además de la función sintáctica y gramatical de las palabras hay que tener en cuenta la categoría y los significados de estos caracteres. Esto quiere decir que, en los versos paralelos, aparecen caracteres que pertenecen a la misma categoría; por ejemplo: 白 (bai, blanco) y 黄 (huang, amarillo) son colores y 日 (ri, sol) y 河 (he, río) son elementos naturales. Respecto de los significados, lo ideal sería emplear antónimos y, en algunos casos (menos habituales), se permite también usar los caracteres sinónimos o con ciertas ideas parecidas<sup>47</sup>.

Nos hallamos ante un elemento fundamental que se manifiesta de forma explícita en una buena parte de la poesía clásica china. Aunque también es propio de numerosos poemas de la poesía del estilo antiguo (*Shijing*, *Chuci* y *Yuefu*), fue durante la dinastía Tang cuando se acentuó la tendencia al paralelismo en la creación poética. En efecto, en las versificaciones de la poesía *Gelü* (*Lüshi* y *Jueju*), se aprecia claramente la presencia de los versos paralelos. No obstante, hay que tener en cuenta que, mientras tal empleo no es obligatorio en los versos de *Jueju*, siempre ha sido necesario en los de *Lüshi*. De hecho, la versificación de *Lüshi* siempre está considerado como la escritura poética china más “estricta”, es decir, la que sigue de modo más radical las reglas métricas:

[...] de los cuatro dísticos (dos versos) que componen un *lǚ-shi*, el segundo y el tercero son, por regla, paralelos; en cambio, el último dístico es obligatoriamente no paralelos, mientras el primero es en principio no paralelo, pero no obligatoriamente. (Cheng, 2016: 82)

Como esta cita pone de manifiesto, los versos de *Lüshi* han de seguir rigurosamente los requisitos del paralelismo. Esta particularidad poética ha hecho que sus versos posean un gran valor estético, no solo visual sino también textual y fónico. Para ilustrar su empleo, aquí cito un poema *Wuyanlüshi* (octava de pentasílabo) del poeta Wang Wei (699-761) de la dinastía Tang:

<sup>47</sup> Dado que no es fácil encontrar siempre antónimos, a veces, los poetas recurren al uso de caracteres que comparten ideas similares.

空山新雨后，天气晚来秋。

明月松间照，清泉石上流。 A

竹喧归浣女，莲动下渔舟。 B

随意春芳歇，王孙自可留。

Traducción palabra por palabra de los versos subrayados:

A. claro/a + luna + pino/s + medio / entre + brillar / lucir

puro/a + fuente + roca/s + sobre / arriba + fluir / correr

B. bambú/es + susurrar + volver + lavar + mujer/es

loto/s + agitarse + bajar + pescar + barca/s

Traducción de los versos subrayados:

A. La luna esplende a través de los pinos.

Una fuente pura borbotea entre las rocas.

B. Hay ruido en los bambúes: retornan las lavanderas.

Removiendo los lotos vuelven barcas de pescadores.

(Traducción en Cheng, 2016: 229)

Por medio de la traducción palabra por palabra, se aprecia que los dos versos del dístico (A) sigue el orden sintáctico “adjetivo + sustantivo + sustantivo + sustantivo de ubicación<sup>48</sup> + verbo”, mientras que los del dístico (B) sigue el orden “sustantivo + verbo + verbo + verbo + sustantivo”. En el dístico (A), como expresa Cheng (2016: 83), con la correspondencia entre los dos versos (“clara luna + pura fuente”, “pinos + rocas” y “brillar + fluir”), “el poeta crea un paisaje complejo donde a la luz y a la sombra del primer verso responden el sonido y el tacto sugeridos por el segundo”. Lo mismo sucede en el dístico (B), en el que la correspondencia de los componentes poéticos (“bambúes susurrando + lotos agitándose”, “volver + bajar” y “mujeres que lavan + barcas que pescan”) pone de relieve los distintos elementos de un paisaje natural.

---

<sup>48</sup> 方位词 (fangweici), *sustantivo de ubicación*, pertenece a uno de los tres tipos de *sustantivos con funciones peculiares* chinos que son: *sustantivo de ubicación*, *sustantivo de localidad* y *sustantivo de tiempo* (Liu, Pan y Gu, 2004: 50). En el artículo de Chappell y Peyraube (2008: 15), los *sustantivos de ubicación*, que recibe el nombre traducido como *localizers* (localizadores), poseen las siguientes palabras monosílabas más utilizadas: 东 (dong, este), 南 (nan, sur), 西 (xi, oeste), 北 (bei, norte), 上 (shang, arriba), 下 (xia, abajo), 左 (zuo, izquierda), 右 (yo, derecha), 前 (qian, delante), 后 (hou, detrás), 里 (li, en / dentro), 外 (wai, fuera), 中 (zhong, en / dentro / entre / medio), 间 (jian, entre / medio), etc.



Antes de entrar en la siguiente parte, cabe explicar que el paralelismo lingüístico se aplica también en la poesía *Ci* y en la *Qu*. No obstante, su uso en estos dos géneros no es siempre obligatorio y depende naturalmente de la exigencia de las distintas formas de cantos (*Cipai* y *Qupai*).

### 3.4. La rima

La rima es la igualdad o equivalencia de sonidos entre palabras a partir de la vocal acentuada. La igualdad o equivalencia puede darse entre todos los sonidos o solamente entre algunos. (Domínguez Caparrós, 2005: 49)

En el poema español, la rima normalmente tiene el lugar el final del verso (Domínguez Caparrós, 2005: 49). Cuando la rima se encuentra en la terminación de los versos, es una *rima externa*, aunque a veces riman elementos también dentro del verso, lo que se presenta como una *rima interna* (Torre, 2014: 56). Como explica Domínguez Caparrós (2005: 50-53), existen dos tipos de rima (consonante y asonante) en la poesía castellana. Según este autor, *rima consonante* (llamada a veces *rima entera* o *rima perfecta*) representa en el uso tradicional con las letras, es decir, riman los versos que tienen igual letra, “aunque hay casos en que la diferencia de una rima consonante a otra es tan pequeña que pasa desapercibida en la que se llama *consonante simulada*”. *Rima asonante*, por otro lado, se encuentra en que solo riman las vocales y “tiene un uso continuado en la poesía castellana, lo que la diferencia de otras literaturas románicas” (Domínguez Caparrós, 2005: 54-55). Se considera que siempre ha sido un elemento fundamental y propia de la poesía española que desempeña una gran función en la estructura del poema. No obstante, hay que tener en cuenta las peculiaridades que funcionan en el sistema de la rima asonante, por ejemplo, “una palabra esdrújula puede asonar con otra llana, y no se tiene en cuenta la vocal postónica de la palabra esdrújula” y “las vocales *i*, *u* situadas en sílaba final de palabras llanas o esdrújulas equivalen a *e* y *o*” (Domínguez Caparrós, 2005: 54).

Quilis (1978: 36-38), explica la disposición de las rimas; así podemos hablar de *rima continua* (AAAA), que es la consecución de rimas semejantes; *rima gemela*

(llamada también *rima pareada*) (AABB), que es la consecución de dos rimas semejantes; *rima abrazada* (ABBA), que tienen dos versos con rima gemela encuadrados entre dos versos que riman entre sí; y *rima encadenada* (llamada también *rima alterna*) (ABAB), que tiene dos pares de rimas que riman alternativamente.

¡Aquí estoy bien **clavado**!  
¡Aquí morir es **sano**!  
¡Éste es el fin **ansiado**  
que huía en el **ocaso**!

En estos versos de Juan Ramón Jiménez (1917), se aprecia que se utiliza la rima continua (AAAA), ya que se emplea la rima asonante (vocales *ao*). Sin embargo, si se considera que las palabras *clavado* y *ansiado* forman una rima consonante mientras que las palabras *sano* y *ocaso* siguen rimar las vocales *ao*, la disposición de las rimas de estos versos se pasa a la rima alterna (ABAB). De hecho, en la versificación castellana, el poeta puede emplear diferentes tipos de rima (consonante y asonante) en el mismo poema y del mismo modo utiliza libremente las formas de disposición de las rimas. Estas combinaciones facilitan la creatividad versal, y contribuyen a mantener la relación entre el sentido y el sonido en el poema.

Otro factor muy importante en la tradición de la poesía castellana es la *aliteración* que, según Torre (2014: 61), se entiende como “la repetición de uno o varios sonidos que guardan entre sí la suficiente proximidad para que el efecto pueda ser perceptible”. De hecho, es un elemento en el que se fija mucho cuando se versifica, aunque su empleo no tiene unas reglas determinadas como la rima. No obstante, como señala Torre (2014: 61), la aliteración “constituye un elemento de primer orden como nexo de unión entre el ritmo y lo que podríamos llamar la melodía y la orquestación del verso”, ya que cumple una función simbólica y expresiva. Para este autor, “el juego aliterativo tiene un poder evocador que es, a la vez, acústico y cromático” (Torre, 2014: 62). En los siguientes versos de Juan Ramón Jiménez, se ve la aliteración en las palabras *echo*, *escucho* y *pecho*:

Cuando, dormida tú, me echo en tu alma,  
y escucho, con mi oído  
en tu pecho desnudo, [...].

Al contrario de lo que sucede en la tradición poética en español, en los versos chinos no existe la aliteración, y la rima siempre tiene el lugar el final del verso. Además, he de destacar que, en la versificación clásica china, la rima siempre cae en los versos pares, con la excepción a veces del primer verso:

[...] los versos impares no tienen rima –rasgo importante de la poesía china–, lo cual añade otra oposición estructural, la existente entre versos pares y versos impares. (Cheng, 2016: 75)

No hay cambio de rima dentro de un *lǚ-shi*: una sola rima, de verso par en verso par, “recorre” todo el poema. Añádase que el poeta tiene además que elegir para la rima una palabra de tono “llano”, el tono más uniforme y largo de los cuatro tonos del chino antiguo. (Cheng, 2016: 75)

Aunque la rima en los versos pares (con la excepción del primer verso) se considera una tradición importante en la poesía china, cabe destacar que, en las obras de la poesía del estilo antiguo, esta norma aún no se ha establecido de modo tan claro. Al comienzo de la dinastía Tang, la *edad de oro* de China, los poetas empezaron a seguir rigurosamente esta regla en las versificaciones. Tal y como se señala en la segunda cita, no se admite el cambio de rima en el poema *Lǚshi* y la rima siempre afecta a los caracteres de tono llano. Aunque también han existido unos poemas de este género que no siguen tales reglas métricas, son poco frecuentes. En efecto, estas reglas se manifiestan también en la versificación de *Jueju*. Aquí cito dos poemas *Jueju* del poeta Li Bai (701-762) de la dinastía Tang:

《静夜思》

床前明月光, guāng  
疑是地上霜。shuāng

举头望明月，  
低头思故乡。xiāng

**Añoranza en una noche silenciosa**

Brillante luz de la luna ante mi lecho.  
¿Será la escarcha sobre el suelo?  
Contemplo la luna al levantar la cabeza.  
La bajo y me hundo en la añoranza de mi tierra.

(Traducido por Chen, 2008: 20)

**《早发白帝城》**

照辞白帝彩云间，jiān  
千里江陵一日还。huán  
两岸猿声啼不住，  
轻舟已过万重山。shān

**Salida matinal de la ciudad de Baidi**

Digo adiós a Baidi entre arreboles del alba.  
Hoy mismo llego a casa recorriendo cien leguas.  
Aúllan sin cesar los monos en ambas riberas.  
Se desliza, entre un bosque de montañas, mi barca.

(Traducido por Chen, 2008: 24)

El primer poema presentado es *Wuyanjueju* (cuarteta de pentasílabos), mientras que el segundo es *Qiyanjueju* (cuarteta de heptasílabo). Por medio de los *pinyin* (sistema fonético chino), añadidos con tonos, se ve que la rima de ambos poemas se encuentra en las vocales (ang y an) de los últimos caracteres del primero, segundo y cuarto versos. Es evidente, además, que todos estos caracteres, seleccionados para la rima, son de tono llano (primer y segundo tonos del sistema tonal actual).

En el caso de *Ci* y *Qu*, la rima se efectúa con más libertad si la comparamos con la de *Gelü* (*Lüshi* y *Jueju*), en el sentido de que, muchas veces, no se fija en los tonos cuando se seleccionan caracteres para la rima. No obstante, hay que tener en cuenta que solo se admite una rima en la poesía *Qu*. En los poemas de *Ci*, por el contrario, se

permite el cambio de rima dentro de un poema, aunque no de una forma tan “libre” como la poesía del estilo antiguo, ya que los géneros poéticos del estilo antiguo aparecieron durante las dinastías en las que la poesía china aún no se había desarrollado de un modo tan “completo”. Como sucede con el tono y el paralelismo, la posición de la rima en los versos de *Ci* y *Qu* depende también de los tipos de cantos (*Cipai* y *Qupai*).

#### 4. Combinaciones métricas

El conjunto de versos que constituye la manifestación métrica del poema concreto se presenta normalmente organizado de acuerdo con una estructura. [...]. Puede ser que el poema ordene los elementos rítmicos con arreglo a un patrón estructural de simetría que se repite a lo largo del mismo. (Domínguez Caparrós, 2005: 93).

Como se refleja en esta cita, en la poesía española, los versos se ordenan estructuralmente y se combinan así métricamente formando estrofas. No obstante, cuando la disposición no repite ningún esquema, “estamos ante una serie de versos no estróficos” (el romance, el romancillo, la serie épica, la silva, etc.) (Domínguez Caparrós, 2005: 93, 125). También existen “estrofas formadas por otras estrofas” en el sentido de que el poema está construido por una estrofa que se compone de semiestrofas que se emplean con una base fija (*sonetos*, *canciones*, etc.) (Varela Merino, Moíño Sánchez y Jauralde Pou, 2005: 371).

En el caso de la poesía china hay que destacar, de nuevo, el vínculo estrecho entre la poesía y la música.

Cabe recordar que las dos primeras recopilaciones de poemas de la literatura china, el *Shi-jing*, “Clásico de poesía”, y el *Chu-ci*, “Canciones de Chu”, eran colecciones de canciones [...]. Desde la dinastía Han en adelante, aun cuando la poesía adquirió su autonomía, la tradición de la canción popular, *yue-fu*, nunca se interrumpió. (Cheng, 2016: 31)

Mientras que la mayoría de los poemas de la poesía del estilo antiguo han estado destinados a ser cantados, los nuevos géneros de *Ci* y *Qu* se han adaptado a melodías preexistentes y que ambos se consideran como “poesía cantada” (Cheng, 2016: 31-32). En este sentido, podríamos decir que, en la lectura de la poesía clásica china (especialmente los versos cantados), se requiere una valoración desde un punto de vista musical.

#### 4.1. Estrofas

Un verso aislado no es realmente nada, ni siquiera un verso: es una sentencia o un enunciado de cualquier tipo. Para que un verso pueda ser considerado como tal, tiene que estar con otro u otros versos, en función de una unidad superior a ellos mismos que llamamos *estrofa*. (Quilis, 1978: 87)

Es evidente que, si se combinan todos los elementos del verso español (sílabas, acento, pausa y rima), el número de las combinaciones posibles es casi infinito. Sin embargo, como ya ponen de manifiesto Torre (2004: 113), la tradición de la poesía española ha ido acuñando una serie de formas combinatorias, llamadas *estrofas*, que vienen definidas por el número de versos, la medida de los versos y la presencia o la ausencia de la rima. En ese sentido, se encuentran varias formas estróficas determinadas (de dos a diez versos), ya que según Domínguez Caparrós (2005: 111), las estrofas de más de diez versos no tienen esquema fijo. En este apartado, se mencionan algunas de las estrofas de uso más frecuente en la poesía española con el fin de conocer en qué elementos se fijan cuando se definen las formas estróficas en el poema español.

Según Quilis (1978: 90), cuando todos los versos que integran la estrofa tienen el mismo número de sílabas métricas, se considera como *estrofas isométricas*; por el contrario, son *estrofas heterométricas*. “La combinación de dos versos que riman entre sí recibe el nombre de *pareado* y las estrofas pueden ser isométricas o heterométricas, con versos de arte mayor o de arte menor y rima consonante o asonante” (Torre, 2014: 114). Las estrofas de tres versos (*terceto*), se compone de tres versos de arte mayor, normalmente endecasílabos, con rima consonante y la forma más usada de disposición de la rima es la del *terceto encadenado* (Domínguez Caparrós, 2005: 94). Cuando el

terceto está formado por versos de arte menor, generalmente octosílabos, se llama *tercetillo* y la rima puede ser consonante o asonante que sigue la disposición del encadenado (Torre, 2014: 117). No obstante, como lo destaca Quilis (1978: 93), el terceto no siempre se utiliza en forma encadenada, sino a veces como tercetos independientes (ABA-CDC-EFE) e incluso monorrimos independientes (AAA-BBB-CCC). Aquí se ponen los versos de Rubén Darío como un ejemplo de *tercetillo monorrimo* (Domínguez Caparrós, 2005: 95):

Poderoso visionario,  
raro ingenio temerario,  
por ti enciendo mi incensario.

Por ti, cuya gran paleta,  
caprichosa, brusca, inquieta,  
debe amar todo poeta.

Las estrofas de cuatro versos tienen varios tipos, entre las formas más usadas se encuentran, por ejemplo, la *copla*, cuatro octosílabos o menos, con rima asonante en los versos pares (-A-A), la *redondilla*, de arte menor, con rima consonante (ABBA), el *cuarteto*, de arte mayor (ABBA), el *serventesio*, de arte mayor (ABAB), la *cuarteta*, de arte menor (ABAB), la *cuaderna vía*, cuatro alejandrinos con rima consonante (AAAA), etc. (Domínguez Caparrós, 2005: 96-98; Quilis, 1978: 94-96). Entre los distintos tipos de las estrofas de cuatro verso, cabe destacar la *seguidilla* que es “una combinación de cuatro versos, de los que el primero y el tercero son heptasílabos sueltos, y el segundo y el cuarto son pentasílabos que llevan rima consonante” (Domínguez Caparrós, 2005: 99). De hecho, la seguidilla es la combinación propia de la poesía ligera de inspiración popular, en el libro de Domínguez Caparrós (2005: 99-100) se presentan los versos anónimos de este tipo:

Mariquita me llaman  
los arrieros;  
Mariquita me llaman,

voyme con ellos.

Miraba la mar  
la mar casada,  
que miraba la mar  
cómo es ancha y larga.

Las formas principales de las estrofas de cinco versos son: la *lira*, rima consonante, de tres heptasílabos y dos endecasílabos; el *quinteto*, de arte mayor y el *quintilla*, de arte menor y rima consonante de libre disposición, pero no riman entre sí más de dos versos seguidos ni los dos últimos versos (Quilis, 1978: 99-101; Torre, 2014: 124-125). Según Quilis (1978: 100), la lira fue introducida en España por Garcilaso de la Vega, por eso, en el libro de Domínguez Caparrós (2005: 101) aparece también con el nombre *lira garcilasiana*. Aquí se ve el ejemplo de los versos de este poeta (Domínguez Caparrós, 2005: 101):

Si de mi baja lira  
tanto pudiese el son que en un momento  
aplacase la ira  
del animoso viento  
y la furia del mar y el movimiento.

En cuanto a la poesía clásica china, por el contrario, los poemas del género poético cuyas reglas son más rigurosas (*Lüshi* y *Jueju*) siempre poseen indistintamente una sola estrofa de ocho (*Lüshi*) o de cuatro (*Jueju*) versos. Esta clase de poemas versificados (con nombre genérico *Gelü*), tal y como he explicado anteriormente, siguen rigurosamente las normas métricas. Como ya sabemos, en la poesía del estilo antiguo (*Shijing*, *Chuci*, *Yuefu*, etc.), apenas existe la regularidad métrica, especialmente si comparamos los poemas de ese momento con los aparecidos y establecidos a partir de la dinastía Tang. Por este motivo, tampoco existe una clara clasificación estrófica en la creación poética (poético-musical) de aquellas épocas.



Por todo lo dicho, se diría que sería más interesante, tanto para los estudiosos de la poesía como para los lectores, analizar las estrofas de *Ci* y *Qu*. En las partes anteriores, he mostrado que los poemas *Ci* y *Qu*, aunque sean poesía cantada, han de seguir rigurosamente las reglas de *Cipai* y *Qupai*, que emplean melodías preexistentes. Esta peculiaridad de la tradición poética china ha favorecido la simbiosis entre la poesía y la música (Cheng, 2016: 32). Dado que ya se han presentado las características principales de *Ci* (vid. 2.1.1.), aquí solo voy a explicar cómo se forman las estrofas de los poemas *Qu*.

Cabe mencionar, al principio, que la poesía *Qu* se ha dividido en dos géneros principales: *Sanqu* (canción poética) y *Juqu* (dramaturgia). El segundo, *Juqu*, es uno de los géneros más antiguos del teatro chino y se presenta en forma de guión con diálogos, actuaciones y melodías. No obstante, aquí no vamos a profundizar en este aspecto.

Los poemas de *Sanqu*, por otra parte, se escriben para cantar y este género contiene dos tipos de escrituras: *Xiaoling* y *Taoshu*. *Xiaoling* solamente posee una estrofa de un solo *Qupai* y que comparte bastantes similitudes con *Ci* en cuanto a la escritura. Por el contrario, *Taoshu* (llamado también *Taoqu*), puede tener varias estrofas de varios distintos *Qupai*, siempre que estos *Qupai* pertenezcan al mismo *Gongdiao* (modo de música). En efecto, no hay límite en cuanto a la cantidad de estrofas o *Qupai*; no obstante, todas las estrofas o *Qupai* que se emplean deben tener la misma rima. Los poetas pueden seleccionar los caracteres de cualquier tono para la rima. A diferencia de los géneros poéticos anteriores, el lenguaje de la poesía *Qu* es más cotidiano y, muchas veces, tiene similitudes con la prosa debido a la variación constante de la longitud de los versos. A continuación, citaré unos versos con mi traducción del poema “No sucumbe a la edad”, cuyo nombre de *Qupai* es *Yizhihua*, del poeta Guan Hanqing (¿1240?-1310):

我是个普天下郎君领袖，(xiu)  
盖世界浪子班头。(tou)  
愿朱颜不改常依旧，(jiu)  
花中消遣，  
酒内忘忧愁。(chou)

Soy el líder de todos los caballeretes,

el más famoso Don Juan del mundo.  
Ojalá la belleza nunca cambie y se quede siempre,  
paso el tiempo con tantas mujeres,  
olvido la tristeza con tanto alcohol.

Aquí cabe mencionar de nuevo que riman las vocales *iu* y *ou*, de los caracteres subrayados, dado que la vocal compuesta *iu* se pronuncia como *iou* (vid. 2.1.2.). En este poema, pues, la rima afecta al primer, segundo, tercer y quinto versos. Por lo general, los versos de *Sanqu* (de la poesía *Qu*) riman de acuerdo, naturalmente, con la forma determinada del *Qupai* que se aplica en cada caso.

#### 4.2. Otras formas métricas

Como ya hemos visto, en la poesía española, los elementos rítmicos desempeñan el papel fundamental en las combinaciones estróficas castellanas, ya que estas siguen unas normas, muchas veces fijas, métricas. No obstante, “hay formas de composición métrica del poema que no tienen una estructura fija, ni son divisibles en estrofas” (Domínguez Caparrós, 2005: 125). Aquí voy a explicar dos tipos de poemas no estróficos, el *romance* y la *silva*, cuyo uso es continuado en la poesía española.

El *romance* es una serie de octosílabo en los que solo los pares tienen rima asonante o parcial (Quilis, 1978: 145). Desde el punto de vista estilístico, como señala Domínguez Caparrós (2005: 127), existen dos tipos principales de romance: el narrativo y el lírico. También afirma que “cuando el romance está compuesto en versos distintos del octosílabo recibe denominaciones específicas”, por ejemplo, el romance en versos de siete sílabas es *endecha*, en versos de once sílabas es *romance heroico* y si el verso tiene menos de siete sílabas se llama *romancillo* (Domínguez Caparrós, 2005: 127). En el libro de Torre (2014: 139-140), se ve un ejemplo de *romancillo* de los versos hexasílabos de Antonio Machado:

¡Verdes jardinillos,  
claras plazoletas,

fuelle verdinosa  
donde el agua sueña,  
donde el agua muda  
resbala en la piedra!...  
Las hojas de un verde  
mustio, casi negras,  
de la acacia, el viento  
de septiembre besa,  
y se lleva algunas  
amarillas, secas,  
jugando, entre el polvo  
blanco de la tierra.  
Linda doncellita,  
que el cántaro llenas  
de agua transparente,  
tú, al verme, no llevas  
a los negros bucles  
de tu cabellera,  
distráidamente,  
la mano morena,  
ni, luego, en el limpio  
cristal te contemplas...  
Tú miras al aire  
de la tarde bella,  
mientras de agua clara  
el cántaro llenas.

Como se ha mencionado anteriormente, el poema de ritmo endecasilábico es muy importante en la versificación castellana. La *silva*, es una serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos de siete y once sílabas (heptasílabos y endecasílabos), con rima consonante libremente dispuesta y con la posibilidad de introducir versos sueltos (Quilis, 1978: 164; Domínguez Caparrós, 2005: 129). El ejemplo que se pone son versos de Rafael Alberti (*apud* Torre, 2014: 141):

Laude, Señor Dios mío,  
al hermano color, a los colores;  
al fraternal violeta,  
al verde, al blanco, al rojo, al amarillo,  
al negro, al oro, al rosa  
y al que es lengua pintando tus loores  
cuando se eleva airosa  
a humilde, a pobrecillo  
pájaro fiel mi mano:  
el claro azul, el buen añil hermano.

En la tradición poética china no encontramos equivalente. No obstante, quizá sea la poesía *Yuefu* la que representa, en mayor medida, la libertad de la silva. El género de *Yuefu* apareció y se extendió durante la dinastía Han (202 a.C.- 220 d.C.). Sus versos no solo son muy variables en lo que se refiere a su longitud, sino que también riman según la voluntad del poeta. Como ya pone de manifiesto Cheng (2016: 39), estos cantos (versos), de un lirismo más espontáneo, “ejercieron a su vez una influencia sobre los poetas”.

En efecto, se cree que *Yuefu* es una de las escrituras poéticas chinas que se expresan con mayor libertad, aunque tal libertad también está presente en los poemas de *Chuci*. Dado que ya he puesto anteriormente un ejemplo de versos de *Chuci* (vid. 2.1.2.), aquí voy a ofrecer un ejemplo de *Yuefu*. El texto que se presenta aquí viene de las dos primeras estrofas de un famoso poema “La balada de Mulan” (poeta anónimo), creado durante la dinastía Wei del Norte (386-535). Aunque se ha medido bien el número de caracteres en este poema, se aprecia un cambio de rima evidente (AA AABB) y una colocación libre de la misma, pues no se tiene en cuenta si se mantiene en todos los versos:

唧唧复唧唧，木兰当户织。(zhi)

不闻机杼声，唯闻女叹息。(xi)

问女何所思，问女何所忆。(yi)

女亦无所思，女亦无所忆。(yi)  
 昨夜见军帖，可汗大点兵。(bing)  
 军书十二卷，卷卷有爷名。(ming)  
 阿爷无大儿，木兰无长兄，  
 愿为市鞍马，从此替爷征。

Tsiek tsiek y de nuevo tsiek tsiek, Mulan teje frente a la puerta.  
 No se oyen los sonidos del telar, sino los suspiros de la hija.

Preguntando a la hija en qué piensa y a qué echa de menos.  
 La hija no piensa en nada ni echa nada de menos.  
 Anoche asistí a la llamada a filas, el emperador Khan necesita tropas.  
 Doce pergaminos contienen la lista del ejército, en cada uno aparece el nombre del padre.  
 El padre no tiene un hijo adulto, Mulan no tiene hermano mayor.  
 Querría comprar un caballo con montura y enrolarme en el ejército en lugar del padre.  
 (Traducción mía basada en la versión inglesa de Frankel, 1976: 68-72)

Antes de terminar esta parte, cabe mencionar que en las tradiciones hispana y china existen composiciones poéticas especialmente difundidas. En el caso de la lengua española, el *soneto*, que vino de Italia durante el primer Renacimiento, se ha convertido, según Varela Merino, Moíño Sánchez y Jauralde Pou (2005: 371), en una de las composiciones preferidas por la poesía de todos los tiempos. Su forma clásica consta de “catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, con rima ABBA ABBA CDE DCE”. En el libro de estos autores, está presente el siguiente ejemplo de Garcilaso de la Vega:

En tanto que de rosa y azucena  
 se muestra la color en vuestro gesto,  
 y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
 con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que el cabello, que en la vena  
 del oro se escogió, con vuelo presto

por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto, antes que el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,  
todo lo mudará la edad ligera  
por no'hacer mudanza en su costumbre.

En la poesía china clásica, también existe un tipo de composición especialmente emblemáticas: se trata del *Pailü* (llamado también *Changlü*), que aunque no ha sido tan popular como otros dos géneros de *Gelü* (*Lüshi* y *Jueju*), requiere una gran habilidad por parte del poeta. El *Pailü* (normalmente pentasílabo) exige la elaboración de paralelismos lingüísticos en todos los dísticos (excepto en el primero y el último), un seguimiento del esquema obligatorio de los tonos (llanos / oblicuos) y el empleo de la misma rima en todo el poema. Además, tal y como la versificación de *Lüshi*, ha de seguir las reglas de colocar la rima en los versos pares y seleccionar los caracteres de tono llano para la rima (Hsia, 2004: 87-88).

Aparte de todo lo dicho, un poema *Pailü* debe tener como mínimo diez versos (cinco dísticos), aunque no hay límite máximo de extensión. La mayoría de los poemas *Pailü* contruidos con gran cantidad de versos no son muy conocidos. Ello se debe a su gran dificultad métrica, que hace poco probable versificar un largo poema de alta calidad.

## **5. Ambigüedad en la poesía china**

En el último apartado de este capítulo, me centraré en un aspecto de la poesía china que se considera ausente en la poesía española: la ambigüedad.

La utilización de las figuras, imágenes y metáforas es muy frecuente como en todas las poesías del mundo, pero con peculiaridades propias. [...]. Otra particularidad de esta poesía es su carácter sugerente y ambiguo, ligado con las peculiaridades del idioma, sobre todo, del chino antiguo y literario. (Chen, 2008: 13-14)

El lenguaje metafórico se considera como descubridor de realidad en la literatura (Paul Ricoeur, 1990, *apud* Pujante, 2003: 348); su empleo en la escritura (clásica) china, pone de relieve la particularidad lingüística del chino (antiguo). De hecho, en la poesía clásica china, sucede con frecuencia que la voz del poeta se oculta, porque “muchas veces se omiten los pronombres personales y no se ve el sujeto del verbo” (Chen, 2008: 14). Las figuras e imágenes adquieren así un papel preponderante hasta el punto de que parece que los objetos y paisajes aparecen e incluso “actúan” de forma independiente y natural; todo lo existente en el poema puede desarrollarse a su manera (Ye, 2007: 85-86).

Por otro lado, tal y como se ha explicado en el capítulo anterior, la ambigüedad se muestra también en la falta de conjugación de verbos y en la ausencia de pluralidad de los sustantivos. A ello contribuye también la omisión constante de las preposiciones en el chino antiguo. Por esta razón, los poemas clásicos están casi siempre abiertos y permiten varias interpretaciones distintas. Vamos a ver con más detalle algunos de estos aspectos.

### **5.1. Elipsis de la preposición**

Al examinar la elipsis de los pronombres personales, se pudo ya comprobar el efecto de la omisión de la preposición en los complementos locativos (de lugar, de tiempo), los cuales, por la eliminación de preposición como “a”, “sobre”, “en”, se vuelven sustantivos con pleno derecho [...] y ello les permite aparecer como sujetos de la frase. (Cheng, 2016: 55-56)

La elipsis de la preposición en los poemas, supone una modificación de la idea del espacio, que se convierte así en el “protagonista” de los versos. Ye (2007: 18) también opina que, en la poesía clásica china, se utilizan las posiciones y las relaciones

indeterminadas entre los elementos de la frase para darle al lector una gran libertad de ver, sentir e interpretar. El mismo autor presenta varios ejemplos. Veamos algunos de ellos, concretamente 松风 (song feng) y 云山 (yun shan). La primera palabra, 松风 (song feng) significa literalmente “pino + viento” y el conjunto de estos dos caracteres se permite la interpretación como *el viento en los pinos* o *el viento que traspasa los pinos*; mientras que la segunda palabra, 云山 (yun shan) es “nube + montaña” y esta palabra se suele ser interpretada como *montañas nubladas*, *nubes como montañas* o *montañas en las nubes* (Ye, 2007: 18). En efecto, el uso de este tipo del vocabulario metafórico permite al lector a tener su propia idea al respecto, dado que todas las posibles interpretaciones son “correctas”.

La verdad es que muchas palabras chinas, sobre todo, las del chino antiguo, no solo dan una sensación ambigua sino también ofrecen cierta “incertidumbre” a los hablantes u oyentes. Se podría decir que esa incertidumbre es la que proporciona la belleza conceptual en la poesía china, puesto que así los poetas serán capaces de expresar libremente su actitud hacia la hermosura natural y, asimismo, el lector podrá percibirla de una forma bastante flexible y vívida. Por medio del siguiente ejemplo de Ye (2007: 19), comprenderemos mejor esta idea:

落花人独立

微雨燕双飞

Palabra por palabra:

caído + flor + gente / persona + solo + de pie

micro / poco + lluvia + golondrina + doble / pareja + volar

Interpretación posible 1:

落花里，有一个人独立着。

微雨里，有成双的燕子在飞。

Traducción cuasi-literal:

Dentro de la flor caída, hay una persona sola de pie

Dentro de la llovizna, hay una pareja de golondrinas volando



Interpretación posible 2:

有人独立在落花里。

有燕子双飞在微雨中。

Traducción cuasi-literal:

Hay una persona sola de pie en la flor caída

Hay golondrinas juntas (doble) volando en la llovizna

Este ejemplo viene de un poema *Ci* del poeta Yan Jidao (1038-1110) de la dinastía Song. Estos versos son muy hermosos gracias a que, en el chino antiguo, tanto los paisajes como los objetos se presentan de una forma natural, simple y clara, no acompañados de una idea de orden o espacio. No obstante, cuando se interpretan, o sea, se traducen al chino actual, la sensación de lo bello se pierde por falta de la naturalidad de la imagen poética. Es decir, el hecho de que haya un “interpretador” que señala y explica que *hay* una persona *en* la flor rompe esa naturalidad “sensorial”, puesto que en los versos originales no aparecen ni el verbo 有 (you, haber / tener) ni la preposición 在 (zai, en) o el sustantivo de ubicación chino 里 (li, dentro). Según la tradición de la poesía china, para mantener la concepción artística de la poesía, los objetos muchas veces son “independientes” y la relación entre ellos no debe indicarse claramente<sup>49</sup>.

## 5.2. Carencia de los complementos del tiempo

Como el chino no es una lengua flexional, el tiempo verbal se expresa por medio de elementos adjuntos al verbo, tales como adverbios, sufijos o partículas modales. A menudo, con el propósito de crear un estado ambiguo en que presente y pasado se mezclan y en que el sueño se confunde con la realidad, el poeta recurre a la omisión de los elementos que indican el tiempo [...]. (Cheng, 2016: 60)

<sup>49</sup> He de resaltar que, en ciertas ocasiones, la *preposición espacial* se admite la omisión incluso en el chino moderno; por ejemplo, en la oración 你睡沙发 (ni shui shafa) (lit. tú duermes en el sofá), estructuralmente “tú + dormir + sofá”, no aparece la preposición 在 (zai, en) (Liu, 2008: 49). Esta peculiaridad sintáctica china permite una mayor flexibilidad en la creación literaria / poética, tanto en la escritura clásica como en la contemporánea.

Aparte del espacio y de la posición, la ambigüedad poética se encuentra también en el tiempo. Como se ha señalado, en chino no hay tiempos verbales; por tanto, los verbos, muchas veces, superan completamente los límites del tiempo en la poesía. Ofrezco un verso de Wang Wei (699-761) como ejemplo:

日落江湖白

Palabra por palabra:

sol + caer + río + lago + blanco

Interpretación posible:

当夕阳落下，江湖水面白茫茫一片。

Traducción cuasi-literal:

Cuando el sol poniente cae abajo, el agua del lago (río) está blanca toda.

Según Ye (2007: 23), cuando un evento sucede, el tiempo y el espacio están unidos en un punto. Se diría, pues, que no existen, o mejor dicho, que apenas se sienten las relaciones de causa y efecto. En realidad, el concepto del tiempo y el espacio es artificial, es decir, está definido por la gente. En el caso de este verso presentado, el hecho de que se haya añadido el indicador de tiempo 当 (dang, cuando)<sup>50</sup>, reduce de modo considerable la estética del verso original.

En efecto, los poetas clásicos chinos siempre han intentado mantener al máximo la libertad gramatical en sus poemas, debido a que saben muy bien que los elementos “innecesarios” pueden “destruir” la libertad de comprensión e interpretación del lector (Ye, 2007: 23). Cuando se lee un poema clásico chino, el lector percibe la información poética por medio de una “visión” de las imágenes poéticas. Por este motivo, en la mayoría de los casos, cuando se traducen los poemas clásicos del chino antiguo al chino

---

<sup>50</sup> En la gramática china moderna, se clasifica el carácter 当 (dang, cuando), igual que las palabras 从 (cong, de), 自从 (zicong, desde), 在 (zai, en el momento de), etc., como *preposición para el tiempo* (Liu, Pan y Gu, 2004: 264-265). No obstante, para la pertinencia de este apartado, he preferido incluirlo como *complemento de tiempo*, ya que tal preposición representa la idea del tiempo.

actual, se dice que los versos carecen de belleza, pues se han agregado bastantes elementos “artificiales”.

Así pues, la ambigüedad gramatical, en realidad, incrementa el valor estético y filosófico de la poesía china. Según explica Ye (2007: 28-29), cuando un verbo aparece sin adverbios en una frase, inspira al lector para que él mismo imagine y reflexione aplicando su propia lógica; para los poetas clásicos, la idea del tiempo en un contexto poético es algo en lo que deben participar todos (tanto el poeta como el lector). He aquí otro ejemplo, un verso del poeta Li Bai (701-762), procedente del libro de Ye, que nos permitirá entender lo flexible que es la definición del tiempo en la poesía clásica china:

凤去台空江自流

Palabra por palabra:

fénix + ir(se) + terraza + vacío + río + solo / por sí mismo + correr

Interpretación posible:

凤去了, 台现在是空的, 江仍然独自 (继续) 流着。

Traducción cuasi-literal:

|  |                                 |
|--|---------------------------------|
| El fénix <u>se fue</u> ( <u>se ha ido</u> ),         | <i>Pasado</i>                   |
| la terraza <u>ahora</u> está vacía,                  | <i>Presente</i>                 |
| el río <u>aún</u> solo (continua) <u>corriendo</u> . | <i>Presente hacia el futuro</i> |

Esta interpretación posible, probablemente, es la más “correcta” para este verso, pues, ilustra muy bien lo que posiblemente quiere expresar el verso original. No obstante, para poder interpretarlo, así como para poder traducirlo al chino actual, se utilizan unas palabras de apoyo que no existen en el lenguaje poético del chino antiguo: las partículas auxiliares verbales 了 (le, sufijo del pasado) y 着 (zhe, función de gerundio) y los adverbios 现在 (xianzai, ahora) y 仍然 (rengiran, aún / todavía). Con la ayuda de estas palabras, la oración tiene un significado mucho más claro en el chino contemporáneo.

Sin embargo, en el idioma antiguo, según Ye (2007: 29), la falta del tiempo definido da la posibilidad de presentar un “espectáculo” dramático y continuo a través de la

lengua como si fuera una película. En la escritura los eventos están marcados siempre por el tiempo (pasado, presente y futuro), que es algo que no existe en el lenguaje cinematográfico (Ye, 2007: 29). Es peculiaridad lingüística china el lograr transformar las palabras poéticas en un conjunto “presente” que puede el lector experimentar y “vivir” como el espectador del cine.

Aunque la lengua tiene muchos límites lingüísticos respecto del tiempo, el espacio y la lógica, el chino antiguo ha conseguido superarlos en la mayoría de los casos. Gracias a la flexibilidad gramatical de la propia lengua, la poesía clásica china ha encontrado tanto su propia forma de describir y narrar como su estética poética peculiar de la que carecen en las lenguas occidentales. El hecho de que no haya tiempos verbales en chino hace que todo lo que existe en la poesía se mueva a una gran “velocidad”. Por esta razón, los grandes poetas de la dinastía Tang han aprovechado tal particularidad con el fin de construir unas experiencias extraordinarias sobre el movimiento del espacio y el paisaje en su creación poética (Ye, 2007: 31-32).

### 5.3. Elipsis de los pronombres personales

El propósito de evitar en la mayor medida posible las tres personas gramaticales evidencia una decisión tomada a conciencia, y ella da lugar a un lenguaje que sitúan al sujeto personal en una relación particular con los seres y las cosas. (Cheng, 2016: 48)

Otro aspecto que cabe destacar es el elipsis frecuente de los pronombres personales en los poema clásicos chinos. Como bien muestra esta cita, los poetas clásicos omiten deliberadamente los pronombres personales en sus versos y utilizan esta elipsis como una herramienta para poner de relieve la experiencia profunda de la compenetración con la naturaleza. Veamos un poema *Wuyan jueju* (cuarteta de pentasílabo) del poeta Wang Wei (699-761) de la dinastía Tang:

空山不见人， vacío + montaña + no + ver + gente / hombre

但闻人语响。 solo + oír + gente / hombre + voz + sonar

返景入深林, volver / reflejar + sombra / paisaje + entrar / traspasar + hondo + bosque  
 复照青苔上。 aún + brillar + musgo + verde + sobre

Montaña desierta. Ya no se ve a nadie.

Ecos de voces resuenan a lo lejos.

Un resto de sol penetra en la arboleda.

El musgo ostenta entonces un brillo verde.

(Traducción en Cheng, 2016: 166)

Si nos fijamos en los versos originales chinos, observamos que faltan todos los pronombres personales. Gracias a esta estructura sintáctica, el poeta ha podido identificarse con 空山 (kong shan, montaña vacía) del primer verso y con 返景 (fan jing, sombra reflejada), que significa figuradamente *rayo del ocaso reflejado*, del tercer verso. Es decir, con la eliminación del pronombre personal y los elementos locativos, el poeta se convierte, al inicio, en la *montaña*, que deja de ser un complemento de lugar y, posteriormente, en la *sombra* (rayo del sol) que traspasa al bosque (Cheng, 2016: 49). Partiendo de estas ideas, podríamos decir que el poeta, en el momento de la creación poética, no percibe la presencia de ningún ser humano y se ve a sí mismo como parte de la naturaleza.

Por todo lo dicho, parece claro que en la poesía china la ambigüedad no solo permite dobles significados, sino que también ofrece la posibilidad de crear dobles metáforas. Ello aún se percibe en la poesía china contemporánea.



## SEGUNDA PARTE

TRADUCCIÓN AL CHINO DE *DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO*





## CAPÍTULO 1

### La traducción de la poesía juanramoniana en China

#### 1. Creciente interés de la traducción poética

Gracias al aumento de los contactos entre oriente y occidente, han surgido cada día más traductores de textos literarios, lo que se puede apreciar, especialmente, en el campo de la traducción poética. De hecho, durante las últimas décadas del siglo XIX, ya se efectuaron bastantes traducciones del chino en occidente que permitieron a los poetas acceder a un clasicismo exótico, sugerente y muy distinto (Chen, 2015: 16). Desde aquel entonces, la poesía china, poco a poco, ha ido haciéndose más conocida en el mundo occidental:

En la Europa de las vanguardias y la crisis de la expresión, algunos de los jóvenes poetas que intentan renovar la tradición acuden al clasicismo chino de la dinastía Tang como a una fuente pura y cristalina en la que beber una escritura de imágenes reverberando entre sí. La fascinación por la poesía clásica china se convierte así en una constante remarcable en la poesía europea y americana del siglo XX. (Manel Ollé, *apud* Chen, 2015: 16)

En China, por otro lado, los poetas empezaron a recibir una fuerte influencia literaria de occidente desde los finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La nueva poesía china, surgida durante las primeras décadas del siglo XX, puede considerarse el resultado de esa influencia. Según Xiong (2013: 23), la poesía extranjera, sobre todo traducida, ha causado un impacto bastante grande en las formas poéticas chinas. Como ya puso de manifiesto Zhou (*apud* Xiong, 2013: 25), debido a la llegada de las ideas occidentales, los valores de los chinos en la política, la economía, la moral, la vida y la sociedad se han transformado enormemente y todas estas nuevas ideas requieren una nueva expresión, o sea, un chino nuevo que es el chino actual. De hecho, el chino que se utiliza hoy en día ya ha sido “europeizado” en bastantes aspectos sociolingüísticos (Fu, *apud* Xiong, 2013: 108) y tal fenómeno se aprecia también en la poesía actual china.

Se entiende que tanto Europa como China tienen un interés literario recíproco. No obstante, la traducción entre dos lenguas tan lejanas es una tarea bastante difícil. Si, como expuse en el capítulo 1 de la primera parte, las estructuras de ambas lenguas nos plantean bastantes problemas, la traducción de textos literarios y, especialmente, de textos poéticos supone una dificultad añadida, pues, siguiendo a Gu (2010: 349), podemos decir que la poesía contiene muchos elementos “intraducibles”. Las complicaciones no solo proceden de los usos lingüísticos y la métrica tradicional, sino también de aspectos más amplios de carácter social y cultural. Señala Ye (*apud* Xiong, 2013: 247) que ningún idioma del mundo es capaz de expresar y representar las ideas y los pensamientos de todos los pueblos, porque cada lengua ha llevado a cabo un proceso de codificación diferente. Cuando un texto literario europeo se traduce al chino, normalmente se tiene la impresión de que el vocabulario de la lengua meta es demasiado limitado y escaso para transmitir cien por cien lo que quiere expresar el texto original, y lo mismo puede decirse cuando se traduce un texto chino a un idioma europeo.

[...] las lenguas son diferentes no sólo por su manera de recortar lo real, sino también de recomponerlo en el nivel del discurso [...]. Y los textos a su vez forman parte de conjuntos culturales a través de los cuales se expresan visiones de mundo diferentes [...]. (Ricoeur, 2005: 62-63)

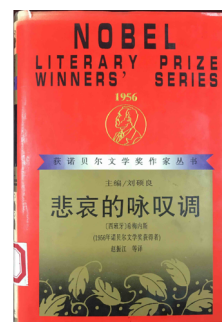
Por todo lo dicho, es muy importante prestar atención a los modos especiales de narrar y expresar, propios de su cultura, que se encuentran en los textos originales (Xiong, 2013: 246-247). Ahora bien, el lenguaje poético no solo plantea las dificultades propias de todo lenguaje literario, sino que da un paso más, pues contiene sus propios criterios de codificación y, en ese sentido, puede decirse que se aleja aún más de la lengua estándar (Pujante, 2003: 335). Se entiende que en un trabajo de traducción poética no solo es necesario conocer bien los dos idiomas, sino también comprender perfectamente las cuestiones relacionadas con la lenguaje literario en general y poético en particular, así como los géneros discursivos en que se insertan las obras que van a traducirse. Como ya hemos visto en el segundo capítulo de la primera parte, la poesía española y la poesía china poseen sus propias tradiciones, dotadas de elementos métricos muy distintos. Pero hay que tener en cuenta que los poetas pueden hacer uso

de esas tradiciones y esos elementos métricos de modo muy personal, aunque, eso sí, siempre dentro del conjunto de posibilidades ofrecidas por la producción literaria en una época determinada. Por eso, no se tratará solo de traducir poesía en sentido lato, sino de traducir a un poeta o la obra de un poeta en un momento sociohistórico concreto. En el caso de Juan Ramón Jiménez, la situación es especialmente interesante, como veremos.

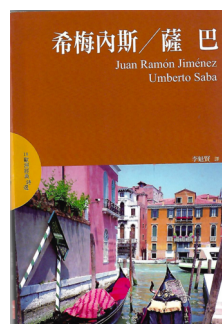
En este capítulo se estudiarán, en concreto, las traducciones de la poesía juanramoniana llevadas a cabo por los traductores sinohablantes más relevantes, con el fin de conocer las técnicas que han utilizado y tratar de determinar qué resultados han alcanzado.

## 2. Estudio de las traducciones de *Diario de un poeta recién casado*

*Diario de un poeta recién casado*, siendo una de las obras más importantes y conocidas del poeta Juan Ramón Jiménez, nunca ha sido traducida por entero al chino debido a su gran extensión. De hecho, la mayor parte de *Diario* es prácticamente desconocida entre los lectores chinos y los poemas que se han publicado en chino se encuentran principalmente en tres antologías diferentes: 《希梅内斯 / 萨巴》<sup>51</sup> (*Juan Ramón Jiménez / Umberto Saba*) (Lee, 2004), 《遥远的海：黄拉孟·赫美内斯 诗选》<sup>52</sup> (*Mar lejano: antología poética de Juan Ramón Jiménez*) (Wang, 1969) y 《悲哀的咏叹调》(*Arias tristes*) (Zhao, 1997)<sup>53</sup>. En esta parte, pues, analizaré detenidamente las traducciones de estos poemas. Para ello, es necesario tener en cuenta, en primer lugar, qué estructura presentan los textos de *Diario de un poeta recién casado* y cómo se distribuyen en el conjunto del libro. No hemos de olvidar que, si un poema es una unidad textual, cada una de



Traducido por Zhao Zhenjiang (1997)



Traducido por Lee, Kuei-Shien (2004)

<sup>51</sup> Título original en caracteres tradicionales: 《希梅内斯 / 萨巴》

<sup>52</sup> Título original en caracteres tradicionales: 《遥远的海：黄拉孟·赫美内斯 诗选》

<sup>53</sup> Entre estos tres libros mencionados, los dos últimos ya no circulan en el mercado y, en la actualidad, es difícil encontrar ejemplares.

estas unidades puede integrarse en unidades mayores que constituyen un libro organizado por el propio poeta.

## **2.1. La estructura de *Diario de un poeta recién casado*: forma y fondo**

Efectivamente, el diario como género literario es una forma libre, abierta, inmediata y personal, en la que cabe todo. Sin duda, la mejor prueba de este carácter libre y heterogéneo nos la ofrece el *Diario* de Juan Ramón. (Predmore, 2011: 20)

Tal y como se desprende de esta cita, *Diario de un poeta recién casado*, siendo una obra poética con características de “verdadero diario”, posee sus propias peculiaridades. La obra está dividida en seis partes y, se observa que los poemas de las primeras cinco secciones, en lugar de tener un orden estructural o temático, son textos organizados cronológicamente. Desde el punto de vista métrico, el poeta no solo ha utilizado el verso libre, sino que también ha insertado una gran cantidad de poemas en prosa.

El verso libre suena casi como prosa, y por otra parte su prosa (en *Diario*) suele resultar bastante lírica. Juan Ramón mismo indica más tarde que ser o no ser un escrito verdadera *poesía* no depende de que las líneas vayan unas debajo de otras o unas a continuación de las otras. Y repite que el verso “no existe” a no ser “por el consonante o el asonante”. (Sánchez Barbudo, 1998: 33)

En efecto, casi la mitad de los poemas (112 sobre un total de 243) se escriben en forma de prosa en los que el poeta ha podido expresar libremente lo que experimenta y siente durante su viaje (Gómez Trueba, 2016: 347-348). La mayoría de estos poemas en prosa están presentes en la tercera y la última partes y se refieren principalmente a las ciudades estadounidenses y a su entorno. De hecho, entre estos poemas en prosa, nueve de ellos nacen en el contexto de España (uno en la primera parte y ocho en la quinta) (Del Prado Biezma, 2009); mientras que trece de ellos se escriben en el mar (tres en la segunda parte y diez en la cuarta) (Paniagua Fernández, 2017: 132-133); ochenta de

ellos, por su parte, nacen en el contexto americano (cincuenta y siete en la tercera parte y veintitrés en la sexta).

En muchos de estos poemas en prosa, se aprecia un lenguaje poético de ritmo interno, escrito en estructura libre<sup>54</sup>. Del mismo modo, se observa con frecuencia el uso de la anáfora y el paralelismo, es decir, la repetición continua de palabras o oraciones, para crear ciertos efectos rítmicos o fónicos. Veamos un ejemplo:

a) Poema XCVII, A Nancy, Parte III

Las flores, allá dentro de lo verde, empiezan a sentir volar en torno suyo, fuera, y piensan: ¿A dónde irán las alas?

Y empiezan a sentir cantar gorjeos niños a su alrededor, y piensan, dentro de lo verde: ¿A dónde irán las cánticas?

¡Y se abren! Y... ¿A dónde van las alas? Y... ¿A dónde van las cánticas? Y... ¿A dónde... a dónde, a dónde sus fragancias?

Estas características también se aprecian en los poemas en verso libre. El poeta se ha liberado de las formas métricas tradicionales recurriendo asimismo a otros recursos literarios, sobre todo, el encadenamiento y la repetición de palabras claves. Veamos un ejemplo en el que se repite constantemente la palabra *domingo*:

b) Poema CI, Domingo de ramos, Parte III

¿Domingo?

...Este domingo

no es mío. Nada sé

de esto que llaman aquí gloria.

[...].

¿Domingo? Las campanas

<sup>54</sup> En *Diario de un poeta recién casado*, muchos poemas en prosa están escritos con un lenguaje poético cuya emoción lírica, sin embargo, no resulta demasiado tensa por su forma libre de prosa (Sánchez Barbudo, 1998: 34).

no dicen nada, el sol está  
traduciendo en un oro débil. Dios  
no entiende.

En este cielo,  
¿quién me conocería?  
¿Domingo, amor?

---¡Domingo!

No obstante, cabe señalar que, en muchos de los poemas versificados, aunque la estructura parece bastante libre, predomina el uso de heptasílabos y endecasílabos (De Javier, 2006: 119). En efecto, dado que el verso libre de Juan Ramón Jiménez procede de la silva modernista arromanzada, se pone de relieve la gran vitalidad de la silva dentro de *Diario* (Predmore, 2011: 26):

Debe decirse que no todos los poemas que integran el *Diario de un poeta recién casado*, están elaborados mediante el uso del verso libre. [...] hay también silvas de heptasílabos (a veces eneasílabos) y endecasílabos con rima asonante en los pares. (Acereda Extremiana, 1995: 19)

Paraíso del Leal (1985: 202-203) también explica que la silva, gracias a su libertad rítmica, “es la forma métrica más adecuada para la espontaneidad versificada juanramoniana”. De hecho, en bastantes poemas versificados de *Diario*, se aprecia esta estructura, a veces, solo en una parte del poeta y, otras veces, de forma más evidente. Del mismo modo, se observa el gran peso de la rima asonante en muchos de estos poemas, de forma tanto regular como irregular.

Entre los 131 poemas versificados de la obra, existen al menos sesenta y tres en los que se manifiestan claramente algunos elementos métricos tradicionales, aunque muchas veces con excepciones, es decir, no se siguen rigurosamente estas reglas métricas en todo el poema. A continuación, se dedican unas páginas para conocer tales elementos existentes en estos versos desde un punto de vista silábico y rítmico.

### 2.1.1. Cómputo silábico

Como se ha explicado en el capítulo 2 de la primera parte, la medida del verso se considera un principio métrico fundamental en la tradición poética (española). El verso medido está presente en bastantes poemas de *Diario*, aunque muchas veces sin rima. De hecho, podemos encontrar trece poemas en los que se ha tenido en cuenta solo el cómputo silábico, pero no la rima. Ahora bien, cabe destacar que, entre estos trece poemas bien medidos, cinco de ellos siguen rigurosamente tal regla métrica desde el principio hasta el final, mientras que en los otros ocho se aprecia ciertas variaciones.

#### 2.1.1.1. Poemas contruidos con esquemas versificatorios regulares

Como acabo de mencionar, la forma métrica de silva predomina los poemas versificados de esta obra. En este sentido, entre los cinco poemas formados con versos de cómputo silábico regular, libres de rima, tres de ellos han incluido versos heptasílabos y endecasílabos (Poemas I, LXI [IV] y CLXXXIII); mientras que en los otros dos, que son poemas de solo dos versos, se ha empleado el heptasílabo (Poemas XLIX y CLXIV). Veamos cada uno de estos dos casos:

##### a) Poema I, Parte I

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| ¡Qué cerca ya del alma             | 7  |
| lo que está tan inmensamente lejos | 11 |
| de las manos aún!                  | 7  |
| Como una luz de estrella,          | 7  |
| como una voz sin nombre            | 7  |
| traída por el sueño, como el paso  | 11 |
| de algún corcel remoto             | 7  |
| que oímos, anhelantes,             | 7  |
| el oído en la tierra;              | 7  |

como el mar en teléfono... 7

Y se hace la vida 7  
por dentro, con la luz inextinguible 11  
de un día deleitoso 7  
que brilla en otra parte. 7

¡Oh, qué dulce, qué dulce 7  
verdad sin realidad aún, qué dulce! 11

b) Poema XLIX, Parte II, 67

¡Estela verde y blanca, 7  
memoria de la mar! 7

**2.1.1.2. Poemas contruidos, en su mayor parte, con esquemas versificatorios regulares**

En cuanto a los ocho poemas que presentan la mayor parte de sus versos de cómputo silábico regular, aunque sin rima, cinco de ellos han seguido principalmente la versificación del heptasílabo y el endecasílabo (Poemas VII, XLI, CLXVII, CCVII y CCXVI); mientras que los otros tres han seguido el heptasílabo (Poemas XXXVIII, CXXXIII y CCXI). He aquí cada ejemplo de los dos grupos:

c) Poema VII, Los rosales, Parte I

Es el mar, en la tierra. 7  
Los colores del sur, al sol de invierno, 11  
tienen las ruidosas variedades 11  
del mar y de las costas... 7  
¡Oh mañana en el mar! ---digo, ¡en la tierra 11  
que va ya al mar! 5



[...].

## d) Poema CXXXIII, Marina de alcoba, Parte III

|                              |   |
|------------------------------|---|
| <u>La ilusión</u> , gaviota, | 6 |
| se posa aquí y allá.         | 7 |
| no la vemos, llegando,       | 7 |
| donde cerró el volar.        | 7 |
| La isla estaba desierta,     | 7 |
| sin luz primaveral           | 7 |
| mayo, el amor volvía         | 7 |
| los ojos hacia atrás...      | 7 |
| Vida: ¡mar!                  | 4 |

[...].

Aquí he de señalar que, en la estrofa presentada en el ejemplo (d), además del último verso (de cuatro sílabas), observamos que el primer verso contiene seis sílabas. No obstante, la diéresis entre las vocales *i* y *o* de la palabra *gaviota*, nos permite obtener un verso de siete sílabas como el resto de los versos (menos el último). En efecto, las licencias poéticas (sinalefa, hiato, diéresis y sinéresis) son recursos bastante utilizados en los poemas de *Diario*. Entre los ocho poemas mencionados arriba, podemos encontrar dos casos más (Poemas CCVII y CCXVI). Veamos un ejemplo en el que se recurre a un uso particular de las licencias poéticas en el último verso de la primera estrofa (*mi alma*):

## e) Poema CCVII, Parte V

|  |    |
|--|----|
| Te digo al llegar, madre,                    | 7  |
| que tú eres como el mar; que aunque las olas | 11 |
| de tus años se cambien y te muden,           | 11 |
| siempre es igual tu sitio,                   | 7  |
| al paso de <u>mi alma</u> .                  | 7  |

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| No es preciso medida                  | 7  |
| ni cálculo para el conocimiento       | 11 |
| de ese cielo de tu alma;              | 7  |
| el color, hora eterna,                | 7  |
| la luz de tu poniente,                | 7  |
| te señalan ¡oh madre! entre las olas, | 7  |
| conocida y eterna en su mudanza.      | 11 |

Cabe destacar, además, un ejemplo en el que el poeta ha recurrido a dos versos eneasílabos dentro de los demás versos heptasílabos y endecasílabos (Poemas XLI), lo que ha permitido que se presente con forma de *silva modernista* sin rima. Aunque son unos versos sin rima definida, se aprecia ciertas asonancias (*a-e*, *e-o*, *i-a* y *e-e*). Veamos el ejemplo:

f) Poema XLI, Mar, Parte II

|  |    |
|--|----|
| Parece, mar, que luchas                                | 7  |
| ---¡oh desorden sin fin, hierro <u>incesante</u> !     | 11 |
| por encontrarte o porque te <u>encuentre</u> .         | 11 |
| ¡Qué inmenso <u>demostrarte</u> ,                      | 7  |
| en tu desnudez sola                                    | 7  |
| ---sin compañera... o sin <u>compañero</u>             | 11 |
| según te diga el mar o la mar---, creando              | 11 |
| el espectáculo <u>completo</u>                         | 9  |
| de nuestro mundo de hoy!                               | 7  |
| Estás, como en un parto,                               | 7  |
| dándote a luz ---¡con qué <u>fatiga</u> !---           | 9  |
| a ti mismo, ¡mar único!,                               | 7  |
| a ti mismo, a ti sólo y en tu <u>misma</u>             | 11 |
| y sola plenitud de plenitudes,                         | 11 |
| ... ¡por encontrarte o porque yo te <u>encuentre</u> ! | 11 |

### 2.1.2. La rima

Como ya hemos visto en el capítulo 2 de la primera parte, la localización de la rima en el final de verso es un elemento crucial en la versificación castellana. Tal particularidad se observa con frecuencia en los poemas versificados de *Diario*, tanto en los versos regulares como en los irregulares. De hecho, la obra nos ofrece treinta y tres poemas en los que, aunque sin regularidad silábica, se manifiesta de forma explícita el uso de la rima. En la mayor parte de ellos, el poeta ha empleado la rima asonante, mientras que solo tres presentan rima consonante (Poemas LXXV, XCIX, y CCIX). Hay poemas en los que se mezclan ambos tipos de rima (ej. Poemas XIII, XXIX y XCIX).

Igual que la medida de la sílaba, cuando Juan Ramón recurre al empleo de la rima, tiende a mostrar una cierta espontaneidad. En veinticinco de estos poemas, la rima se aplica de forma relativamente irregular; mientras que solo ocho de ellos han seguido, de modo riguroso, las formas de disposición de la rima tradicional a lo largo de todo el texto. Es este sentido, resulta de interés conocer cómo ha manejado el poeta el recurso rítmico.

#### 2.1.2.1. El uso regular de la rima

En los ocho poemas que demuestran un uso regular de la rima, sin regularidad en el cómputo silábico de los versos, nos encontramos con una gran variedad de formas respecto de la disposición rítmica: la rima continua (AAAA) (Poemas XIII y XXIII), la rima alterna (ABAB) (Poema LXXXVII), la rima pareada (AABB) (Poema II), rima en los pares (Poemas XVII, XCVI y CCVIII) y rima en los impares (Poema LXXXIV). En todos estos poemas se ha empleado, principalmente, la rima asonante. Ofrezco aquí un ejemplo de la rima continua y otro de la rima alterna:

- a) Poema XIII, Moguer, Parte I

|                            |   |
|----------------------------|---|
| Moguer. Madre y hermanos.  | A |
| El nido limpio y cálido... | A |
| ¡Qué sol y qué descanso    | A |
| de cementerio blanqueado!  | A |

|   |   |
|---|---|
| Un momento, el amor se hace <u>lejano</u> , | A |
| No existe el mar; el campo                  | A |
| de viñas, rojo y <u>llano</u> ,             | A |
| es el mundo, que el mar adorna sólo, claro  | A |
| y tenue, como un resplandor <u>vano</u> .   | A |

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| ¡Aquí estoy bien clavado!      | A |
| ¡Aquí morir es sano!           | A |
| ¡Este es el fin <u>ansiado</u> | A |
| que huía en el ocaso!          | A |

|                           |   |
|---------------------------|---|
| Moguer. ¡Despertar santo! | A |
| Moguer. Madre y hermanos. | A |

b) Poema LXXXVII, En la sortija de hierro y coral rosa, Parte III

|                      |   |
|----------------------|---|
| Como la brisa, eres  | A |
| del que te huele;    | B |
| vivirás tantas veces | A |
| como la muerte.      | B |

Cabe señalar que, en el ejemplo (a), existe una combinación de rima asonante y consonante en la segunda y tercera estrofas. En estas dos estrofas, además de la rima asonante continua (*a-o*), existen dos grupos de rima consonante (*ano* y *ado*) que caen en los versos impares. Además, aunque las primeras dos estrofas presentan irregularidades (la primera, un eneasílabo final tras los heptasílabos iniciales y la segunda, un endecasílabo, un alejandrino y un decasílabo –o quizá endecasílabo si tenemos en cuenta las licencias poéticas que veremos más adelante– rompedores de la estructura anunciada), las últimas dos terminan con heptasílabos perfectos.

### 2.1.2.2. El uso irregular de la rima

Respecto de los veinticinco poemas que recurren a la rima de modo irregular, la variación es aún mayor. Muchas veces, estamos ante unos textos con rima libremente colocada a lo largo de todo el poema sin ninguna regularidad determinada (Poemas XXII, XXIV, XCII, CXXI, CXXVI y CLV). Otras veces, la rima está presente solo en una parte del poema: al inicio (Poemas LXXXV, CXXXI y CXCIV), al final (Poemas XXIX, LXXV, CXV, CLXXVII y CLXXXVII) o en unas estrofas particulares (Poema XCIX). Veamos un ejemplo en el que la rima asonante (*a-a*) se manifiesta solo al principio del texto en los versos impares:

#### c) Poema LXXXV, Silencio, Parte III

|                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| Hasta hoy la <u>palabra</u>         | A |
| “silencio”,                         |   |
| no cerró, cual con su <u>tapa</u> , | A |
| el sepulcro de sombra               |   |
| del <u>callar</u> .                 | A |
| ¡Hasta hoy,                         |   |
| cuando en balde esperé              |   |
| que tú me respondiera,              |   |
| habladora!                          |   |

He de destacar, además, que existen unos casos en los que se encuentra cierta regularidad dentro de la irregularidad; por ejemplo: la rima en el último verso de cada estrofa (Poema LXXII), la rima en los pares de una parte del poema (Poemas XXV y CLXXIV), la mezcla de la rima en los pares e impares (Poema XIV), la rima generalmente regular con excepción de uno o dos versos (Poemas XXI y CXLVII), etc. Ofrezco un ejemplo (Poema CCIX) en el que, aunque la disposición de la rima es de forma bastante libre (ABCBAB / ABCBA), la presencia de la rima consonante (*zón*, *ido* y *sión*) está en todos los versos:

d) Poema CCIX, Parte V

|  |   |
|--|---|
| ¡Qué bien le viene al corazón                | A |
| su primer nido!                              | B |
| ¡Con qué alegre ilusión                      | C |
| torna siempre volando a él; con qué descuido | B |
| se echa en su fresca ramazón,                | A |
| rodeado de fe, de paz, de olvido!            | B |
|  |   |
| ...¡Y con qué desazón                        | A |
| vuelve a dejarlo, pobre y desvalido!         | B |
| ¡Parece que, en un trueque de pasión,        | C |
| el corazón se trae roto el nido,             | B |
| que se queda en el nido, roto el corazón!    | A |

Conviene mencionar otro tipo de estructura en la que la rima está presente en el final del verso solo por la repetición continua de la misma palabra (Poemas XXXIII, CLXX y CCXVII). Veamos un ejemplo en el que la palabra *todo/s* se repite cuatro veces en la misma estrofa:

e) Poema CLXX, Convexidades, Parte IV

[...].

Lo que en el día queda,  
 es lo que dicen todos todo.  
 Nuestros tres pechos ¡Dios! están abiertos,  
 contra el todo de todos,  
 a lo que ignoran todos,  
 ¡hacia todo!

### 2.1.3. La sílaba y la rima

En la obra, existen además diecisiete poemas versificados en los que no solo se ofrece regularidad en los esquemas versificatorios, sino que, además, se utiliza la rima, mayoritariamente asonante. Cinco de ellos se presentan de forma totalmente regular; siete parecen seguir las reglas métricas con algunas excepciones; los cinco restantes deben entenderse como una aplicación de las licencias poéticas en el cómputo silábico.

#### 2.1.3.1. Poemas de esquema versificatorios y rimas regulares

En los cinco poemas versificados de forma regular, podemos encontrar los siguientes casos: el octosílabo con rima alterna consonante (Poema IV), el alejandrino con rima continua asonante (Poema CIV), el endecasílabo con rima continua asonante (Poema CXXV) y la combinación del heptasílabo y el endecasílabo con rima pareada asonante (Poema XV) o alterna asonante (Poema III). Aquí ofrezco el último de ellos. Se aprecia bien el cambio de rima a lo largo del poema:

##### a) Poema III, Parte I

|   |    |   |
|---|----|---|
| Mientras trabajo, en el anillo de oro           | 11 | A |
| puro me abrazas en la sangre                    | 9  | B |
| de mi dedo, que luego sigue, en sigue, en gozo, | 11 | A |
| contigo, por toda mi carne.                     | 9  | B |
| ¡Qué bienestar! ¡Cómo mis fuertes venas         | 11 | C |
| de ti van, dulces, embriagándose,               | 9  | D |
| cual de una miel celeste que tuviera            | 11 | C |
| la luz de los eternos cálices!                  | 9  | D |
| Mi corazón entero pasa, río                     | 11 | E |
| vehemente y noble, bajo el suave                | 9  | F |
| anillo que, por contenerlo, en círculos         | 11 | E |

infinitos de amor se abre.

9 F

### 2.1.3.2. Poemas de esquemas versificatorios mayormente regulares

En cuanto a los siete poemas versificados mayormente regulares, podemos encontrar dos casos en los que la irregularidad se halla solo en el uso de la rima (Poema LV y CXLIX). Aquí ofrezco un ejemplo de la combinación del eneasílabo y endecasílabo con la rima asonante (*e-a*) en el primer, segundo y último versos:

#### b) Poema CXLIX, Abril, Parte IV

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| ¡Cuánta nube, esta noche de tormenta, | 11 |
| debajo de la estrella!                | 7  |
| ¡Qué mala tienes siempre              | 7  |
| que ser, para ser buena!              | 7  |

Entre los cinco poemas restantes, podemos encontrarnos los siguientes casos: el heptasílabo con excepción del segundo y último versos y con la combinación de la rima consonante abrazada y la alterna (Poema CXVII); la combinación del heptasílabo y el endecasílabo con excepción y con rima asonante en los pares (Poemas CXLVI y CLVII); la combinación del heptasílabo y el endecasílabo con excepciones y con rima asonante en los impares también con excepciones (Poema LXXVII y LXXIX). Veamos un ejemplo de la combinación del heptasílabo y el endecasílabo en el que la excepción de la medida silábica está en el último verso (eneasílabo):

#### c) Poema CXLVI, Parte III

|   |    |
|---|----|
| ¿Y habrás de conformarte,               | 7  |
| alma, con olvidar en la mañana?         | 11 |
| ¡Si cuatro largos clavos bien clavados, | 11 |



|  |    |
|--|----|
| alma, hasta tus entrañas,              | 7  |
| abrieran cuatro grandes rosas puras    | 11 |
| de aquellas cuatro lívidas palabras    | 11 |
| que en su corazón bueno                | 7  |
| él tendrá, desde entonces, enclavadas! | 11 |
|  |    |
| ¿Y habrás de conformarte solamente,    | 11 |
| con ser feliz del todo, alma?          | 9  |

### 2.1.3.3. Poemas con distinta aplicación de las licencias poéticas

Entre los cinco poemas en los que el poeta utiliza las licencias poéticas en el cómputo silábico para conseguir la regularidad de los versos, dos de ellos han incluido solo la diéresis (Poemas IX y CLX) y uno parece utilizar la dialefa (Poema XI); mientras que otro dos han recurrido a la combinación de dos tipos de licencias poéticas: la dialefa con la sinéresis (Poema CXIX) y la diéresis con la sinéresis (Poema CLI). Veamos el siguiente ejemplo en el que el uso de la diéresis se encuentra en la palabra *construir*, del primer verso de la última estrofa:

#### d) Poema CLX, Sol en el camarote, Parte IV

|                           |   |   |
|---------------------------|---|---|
| No más soñar; pensar      | 7 | A |
| y clavar la saeta,        | 7 | B |
| recta y firme, en la meta | 7 | B |
| dulce de traspasar.       | 7 | A |
|                           |   |   |
| Todo es bueno y sencillo; | 7 | C |
| la nube en que dudé       | 7 | D |
| de todo, hoy la fe        | 7 | D |
| la hace fuerte castillo.  | 7 | C |
|                           |   |   |
| Nunca ya <u>construir</u> | 7 | E |
| con la masa ilusoria      | 7 | F |

|                              |   |   |
|------------------------------|---|---|
| Pues que estoy en la gloria, | 7 | F |
| ya no hay más que vivir.     | 7 | E |

Con la aplicación de la diéresis, ahora este poema se presenta con todos los versos heptasílabos. Esta utilización, en concreto, se encuentra también en el siguiente ejemplo (*fluir*):

e) Poema CLI, Ausencia de un día, Parte III

|                                |   |   |
|--------------------------------|---|---|
| <u>Ahora</u> , soñar es verte, | 7 | A |
| y ya, en vez de soñar,         | 7 | B |
| vivir será mirar               | 7 | B |
| tu luz, hasta la muerte.       | 7 | A |

|                            |   |   |
|----------------------------|---|---|
| ¡Mirar tu luz! Ni sueño,   | 7 | C |
| ni ensueño. Sólo amor,     | 7 | D |
| más fácil y mejor          | 7 | D |
| que el sueño y el ensueño. | 7 | C |

|                                |   |   |
|--------------------------------|---|---|
| ¡Muera mi fantasía!            | 7 | E |
| tocar, gustar, oler,           | 7 | F |
| <u>oír</u> , ver... esclarecer | 7 | F |
| tu verdad con la mía;          | 7 | E |
| pues que tú me has dejado,     | 7 | G |
| con tu oculto <u>fluir</u> ,   | 7 | H |
| para tu sonreír                | 7 | H |
| como un iluminado.             | 7 | G |

|                            |   |   |
|----------------------------|---|---|
| ¡Qué claros campos riegas, | 7 | I |
| derecho, oh río, hoy!      | 7 | J |
| ¡Ahora sí que voy          | 7 | J |
| por las eternas vegas!     | 7 | I |

En este ejemplo, además de la diéresis en la palabra *fluir*, se puede interpretar que se ha recurrido a la sinéresis en las palabras *ahora* y *oír*. En efecto, con la combinación de las licencias poéticas, se ha conseguido la regularidad de los versos. Ofrezco el último ejemplo en el que se manifiesta de nuevo la mezcla de dos tipos de licencias poéticas en el mismo poema, la sinéresis (*ahora*) y la dialefa (*mi alma*):

f) Poema CXIX, Serenata espiritual, Parte III

|                                   |   |   |
|-----------------------------------|---|---|
| <u>Ahora</u> , que estás dormida, | 7 | A |
| puedo, solo, adorarte,            | 7 | B |
| sin serme, con tu parte,          | 7 | B |
| mi fe correspondida.              | 7 | A |

[...].

|                              |   |   |
|------------------------------|---|---|
| Cual si muerta estuviera,    | 7 | C |
| en tu latente calma          | 7 | D |
| te adoro, con <u>mi alma</u> | 7 | D |
| entre dos primaveras...      | 7 | C |

[...].

## 2.2. Traducciones de poemas versificados

Una vez que hemos visto la complejidad estructural de los poemas versificados juanramonianos, estudiaré las traducciones existentes hasta la fecha. El objetivo es determinar las estrategias de traducción, tanto formales como de contenido, adoptadas en cada caso, prestando especial atención a los posibles errores que hayan podido cometerse. De ese modo, podré ir más sobre seguro a la hora de llevar a cabo la traducción completa de *Diario de un poeta recién casado*, objetivo último de esta tesis doctoral.

### **2.2.1. Técnicas utilizadas**

Dado que estos tres traductores (Lee, Wang y Zhao) son académicos que se han dedicado durante mucho tiempo en la traducción literaria (español-chino), poseen naturalmente sus propios estilos. Estos estilos de escritura se manifiestan de forma explícita en casi todos sus poemas traducidos; con ellos buscan una (re)creación poética capaz de aumentar los valores literarios de la obra traducida.

Muchas de las técnicas aplicadas y de las modificaciones del texto original efectuadas durante el proceso de traducción tienen mucho que ver con la búsqueda de la naturalidad del texto traducido. Es evidente que lograr la naturalidad en una lengua como el chino requiere llevar a cabo ciertos cambios significativos. Estos se centran en tres aspectos principales: en primer lugar, el tipo de versos; en segundo lugar, lo que denominaré el estilo del traductor, que tiene que ver con las preferencias personales a la hora de reformular los textos; y en tercer lugar, las cuestiones lingüísticas, fundamentalmente léxicas y sintácticas (en especial las cuestiones gramaticales que están ligadas al orden de las palabras y a la construcción de las oraciones).

#### **2.2.1.1. Tipo de versos**

Del estudio de las traducciones se desprende que el verso libre es el que se ha considerado más adecuado para traducir la poesía extranjera (Xiong, 2013: 208-209). Ello se debe a la enorme dificultad de la versificación tradicional (ej. *Lüshi* y *Jueju*), a lo que hay que añadir el alejamiento de los valores e ideas implícitos en los textos poéticos occidentales respecto a los valores e ideas transmitidos por la tradición china.

Por otra parte, conviene destacar que en la literatura china contemporánea, cada día aparecen más obras poéticas cuya versificación es el verso libre. Es necesario aclarar que la versificación irregular, así como la poesía en prosa, que habían venido de Europa, tuvieron un gran peso en la poesía contemporánea china a principios del siglo XX (Xiong, 2013: 209). Como indica Wang (*apud* Xiong, 2013: 209), con la traducción y la publicación de la poesía en prosa de los famosos poetas europeos (ej. el poeta francés Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867), la creación de la poesía china se transformó y se

desarrolló considerablemente hasta lograr que el verso libre se hiciera con el protagonismo de la poesía actual. No es extraño, pues, que apreciemos esta tendencia a la traducción en verso libre en el caso de los textos poéticos de Juan Ramón Jiménez. De hecho, en las traducciones que se han hecho al chino de algunos poemas de *Diario de un poeta recién casado* es el único tipo de verso utilizado.

### 2.2.1.2. Adaptación al estilo del traductor

[...] en la traducción de un texto poético escrito en verso, la forma de la expresión está indisolublemente unida a la forma del contenido. [...]. Lo verdaderamente importante es crear ---o recrear--- un poema, un auténtico poema, escrito con estos frescos y crispados [...]. (Torre, 2001: 207)

Como se desprende de esta cita, para que el poema traducido sea un “verdadero” poema, en muchas ocasiones resulta imprescindible recrear ciertos elementos poéticos utilizando una forma de expresión líricamente apropiada en la lengua meta. Ello conduce a adoptar un estilo bastante personal por parte del traductor. A continuación, se exponen unos ejemplos en los que, para la correcta recreación de los versos, los traductores han efectuado varias modificaciones notables con el fin de adaptarlos, de manera coherente, a sus propias formas de escritura.

#### a) Poema I, Parte I

¡Qué cerca ya del alma  
lo que está tan inmensamente lejos  
de las manos aún!

Como una luz de estrella,  
como una voz sin nombre  
traída por el sueño, como el paso  
de algún corcel remoto  
que oímos, anhelantes,

el oído en la tierra;  
como el mar en teléfono...

[...].

有些事如此贴近心灵  
虽然离双手依然  
如此遥远！

就像来自星星的光  
像我们在梦中无法  
识别的声音，像是  
我们谛听的某位骑士  
奔驰而去，我们屏住气息，  
我们的耳朵贴地，  
像电话传来的海……

(……)

(Traducido por Lee<sup>55</sup>, 2004: 49)

Se trata de un poema traducido en verso libre, lo que no resulta sorprendente, según lo que hemos visto en los apartados precedentes<sup>56</sup>. No obstante, se encuentran muchos elementos modificados por el traductor en esta traducción. Para poder conocer, de una forma más clara, todas estas modificaciones, me permito ofrecer aquí una traducción cuasi-literal<sup>57</sup> en español de este poema:

¡Algunas cosas tan pegadas (y) cerca del alma

---

<sup>55</sup> Cabe mencionar que, los poemas traducidos por el poeta contemporáneo taiwanés Lee, Kuei-Hsien (1937-), se han publicado originalmente en caracteres tradicionales. No obstante, para poder mantener la coherencia escrita, en el presente capítulo, presento todos los textos en caracteres simplificados. Lo mismo hago cuando cito los versos del traductor taiwanés Wang, An-Po (1927-).

<sup>56</sup> No volveré a mencionar este aspecto ya que, como señalé en el apartado anterior, todos los traductores recurren al verso libre en todos los casos.

<sup>57</sup> Soy consciente de la artificiosidad y la simplificación que supone este proceso; con él solo pretendo hacer accesibles mis comentarios a los lectores españoles no familiarizados con la lengua china.

aunque de las manos aún  
tan lejos!

Como la luz que viene de estrella  
Como la voz que nosotros en sueño  
no podemos identificar, como  
algún caballero que escuchamos  
marchándose corriendo, nosotros contenemos la respiración,  
nuestras orejas pegan a la tierra,  
como el mar que el teléfono transmite...

[...].

Se ve claramente que el traductor ha efectuado bastante cambios en este poema, hasta el punto de que podría decirse que se trata de una adaptación. La mayoría de estas modificaciones tienen el propósito de aumentar el valor estético del poema en chino, para lo cual el traductor, un poeta contemporáneo, recurre a su propio estilo poético. Por ejemplo: *una voz sin nombre traída por el sueño* se traduce como 我们在梦中无法识别的声音 (women zai meng zhong wufa shibie de shengyin) (lit. la voz que nosotros en sueño no podemos identificar), *corcel remoto* se cambia a 骑士奔驰而去 (qishi benchi-erqu) (lit. caballero marchándose corriendo), el adjetivo *anhelantes* ha sido reemplazado por la expresión 我们屏住气息 (women bingzhu qixi) (lit. mantenemos la respiración), etc.

Como se expone en Fei (1995: 329), un traductor nunca podría conseguir ser completamente “transparente” y siempre reflejará su propio estilo literario en el texto traducido. Por esta razón, Xiong (2013: 145) destaca que un traductor de poesía debería elegir solo aquellas obras cuyo estilo poético sea similar al suyo. De lo contrario, el texto traducido podría alejarse demasiado del texto original. Veamos otro ejemplo:

b) Poema XXX, Monotonía, Parte II

[...].

Todo está igual —al norte,

al este, al sur, al oeste, cielo y agua---,  
gris y duro,  
seco y blanco.  
[...].

Las horas son de igual medida  
que todo el mar y todo el cielo  
gris y blanco, seco y duro;  
cada una es un mar, y gris y seco,  
y un cielo, y duro y blanco.

[...].

(.....)

到处都一样——  
东，南，西，北，天空和水上——  
灰蒙蒙，硬邦邦，  
干巴巴，白茫茫。

(.....)

每页书的大小  
都像整个天空和整个海洋  
灰蒙蒙，硬邦邦，干巴巴，白茫茫；  
每页书都是一片海，灰蒙蒙，干巴巴，  
每页书都是一片天，硬邦邦，白茫茫。

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 73-74)

En este poema traducido, el estilo del traductor se manifiesta claramente en el uso significativo de los adjetivos 叠词 (dieci, reduplicación) con forma ABB en el texto chino. El 叠词 (dieci) es un elemento muy importante en la lengua china, que podemos parafrasear como *reduplicación de caracteres*. Consiste en utilizar uno o dos caracteres



de la palabra dos veces (AA, AABB, ABAB, AAB y ABB), normalmente como marcador de intensidad (Tsao, 2012: 1, 27). En estos versos traducidos al chino, se aprecia que el traductor ha empleado este recurso para estas cuatro palabras: *gris*, *duro*, *seco* y *blanco*. Cada una de ellas aparece tres veces en el poema, y el traductor las ha reproducido todas utilizando la *reduplicación de caracteres* y omitiendo, asimismo, todas las conjunciones y que se encuentran entre ellas.

En efecto, el 叠词 (dieci, reduplicación) tiene su origen en el chino antiguo<sup>58</sup>, aunque su uso todavía se aprecia con mucha frecuencia en la sociedad actual. Como un elemento lingüístico particular en chino, siempre ha tenido un valor retórico bastante alto en la literatura china<sup>59</sup>. Por lo tanto, su empleo en este poema ha otorgado al conjunto connotaciones de la poesía tradicional. A continuación, veamos otro ejemplo que contiene tal recurso idiomático:

c) Poema XXXV, Nocturno, Parte II

¡Oh mar sin olas conocida,  
sin <<estaciones>> de parada,  
agua y luna, no más, noches y noches!

... Me acuerdo de la tierra,  
que, ajena, era de uno,  
al pasarla en la noche de los trenes,  
por los lugares mismos y a las horas  
de otros años...

[...].

啊, 无名波浪之海  
没有车站或歇息站,

<sup>58</sup> 叠词 (dieci), *reduplicación de caracteres*, tiene una historia muy larga cuyo uso se aprecia en bastantes obras poéticas clásicas (ej. la primera antología poética china *Shijing*).

<sup>59</sup> Según Wang (2015: 198), la *reduplicación de caracteres* tiene la función de describir los sucesos y las situaciones de una forma más viva.

海水和月亮，夜夜如此！

想念我的陆地，  
属于他人但也属于我，  
当我搭乘夜车通过，  
通过地方本身，在几年前  
奇异的时间里……

(……)

(Traducido por Lee, 2004: 28-29)

Se ve claramente que la expresión *noches y noches*, se ha traducido a 夜夜如此 (yeye ruci), siguiendo la estructura “reduplicación 夜 (ye, noche) + así”, cuyo significado español sería *todas las noches así*. En efecto, la reduplicación del carácter 夜 (ye, noche) en este verso concreto no solo refuerza la idea de *todas las noches* de una forma literaria, sino también ha seguido “fielmente” la repetición de la palabra *noches* del verso original. Como el ejemplo anterior, la aplicación de tal técnica ha dado cierto sentimiento poético a los versos.

Otro punto llamativo sería la traducción de *mar sin olas conocidas* en la primera estrofa que se ha hecho por medio de la expresión 无名波浪之海 (wuming bolang zhi hai) (lit. mar de ola/s sin nombre), estructuralmente “no / sin + nombre / fama + ola(s) + partícula 之 (zhi, función copulativa) + mar”. Por un lado, el traductor ha utilizado correctamente la expresión 无名 (wuming) (lit. sin nombre / sin fama) con el fin de revelar la profunda impresión que tiene el poeta del carácter inefable del mar. Sepúlveda-Pulvirenti (1990: 30) ya puso de manifiesto que en este poema el poeta parece no encontrar suficientes palabras como para representar su vivencia interior y, por eso, el lenguaje se reduce a lo esencial mediante la exclamación (*Oh*). Por otro lado, la partícula 之 (zhi), aunque posee la misma función copulativa y un significado prácticamente idéntico, en este caso, al de la partícula 的 (de), es un carácter que viene

del chino antiguo. Por lo tanto, su uso en la literatura, sobre todo, la poesía, entronca con el lirismo clásico<sup>60</sup>.

Si nos fijamos ahora en la segunda estrofa, se aprecia que el traductor la ha recreado por entero aplicando el método de la traducción libre. Es decir, el propio traductor cumple el papel de “poeta” y ha reescrito estos versos según su estilo poético. Así que podemos decir que se trata de una traducción heterogénea por la mezcla de distintos métodos traductológicos. Para comprender más claramente la “recreación” poética del traductor, ofrezco aquí la traducción cuasi-literal en español de la versión china:

Echo de menos mi tierra,  
pertenece a otros pero también pertenece a mí,  
 cuando yo cogí el tren (coche) de noche pasando,  
 pasando el lugar en sí mismo, en unos años antes  
el tiempo extraordinario.

Las palabras subrayadas son los elementos que han sido recreados por el traductor. Desde un punto de vista poético, se consideraría una buena “traición creativa”. Aunque se cambian los significados del texto original, el traductor demuestra su capacidad de versificar en chino. Por ejemplo: el verso 属于他人但也属于我 (shuyu taren dan ye shuyu wo) (lit. pertenece a otros pero también pertenece a mí) da una sensación nostálgica en el poema traducido y que tiene más sentido en chino que la expresión del verso original *era de uno*; la expresión 奇异的时间里 (qiyi de shijian li) (lit. en tiempo extraordinario / fantástico), siendo el último verso de esta estrofa, añade cierto sentimiento líricamente mágico en chino. En efecto, todas estas modificaciones se deben al estilo poético del propio traductor y, se podría decir que, tales cambios efectuados tratan de (re)producir un poema bien escrito en chino mediante de “traicionar” los elementos originales.

<sup>60</sup> En efecto, el uso de la partícula 之 (zhi) aparece muy frecuentemente en la traducción de la literatura; por ejemplo: la traducción oficial del título de la novela *La sombra del viento* es 风之影 (feng zhi ying) siguiendo la estructura “viento + partícula 之 (zhi) + sombra”. No obstante, en la actualidad, su uso es relativamente limitado comparado con el de la partícula 的 (de) que está considerada, según Liu, Pan y Gu (2004: 354), como la palabra auxiliar estructural más importante de la lengua china moderna.

No obstante, es muy probable que los hablantes de chino que conocen bien el español no opinen lo mismo. En la valoración de la calidad de una traducción, los lectores monolingües, muchas veces, tienen opiniones “diferentes” respecto a los bilingües que dominan tanto la lengua del texto original como la del texto traducido (Gu, 2010: 64). En otras palabras, cuando se lee un poema extranjero, los monolingües solo se centran en el texto traducido; sin embargo, los que entienden las dos lenguas, según Gu (2010: 64), tienden a apreciar y valorar la poesía traducida tomando como modelo los versos originales. Por esta razón, una buena traducción poética español-chino, requiere una corrección no solo por hablantes chinos con conocimientos previos del español, sino también por hablantes chinos que desconocen esta lengua. Ahora veamos otro ejemplo que demuestra el uso “creativo” del lenguaje, empleado según la voluntad del traductor:

d) Poema CLXXVII, Los tres, Parte V

[...].

El gallardete, blanco,  
sigue, agudo en el viento, en las estrellas mismas,  
 en las estrellas de antes, que ya faltan  
 algunas...

Canta el gallo  
 en la proa, y despiertan todos...  
 [...].

(.....)

白色的三角旗  
依然刺着海风，依然飘扬在同样的星星，  
 以前的星星———有几颗已经失踪……

雄鸡在船头啼鸣，  
 万物都已睡醒……

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 83-84)

En la traducción de estos versos aparecen dos palabras empleadas de forma “creativa”: 依然 (yiran) y 海风 (haifeng). El adverbio 依然 (yiran, aún / todavía) es un indicador de tiempo y de frecuencia cuyo empleo en el segundo verso de la estrofa pretende reproducir la palabra *sigue*. El verbo del texto original, pues, se ha transformado en un adverbio en el verso chino. Como se señala en Zhao (1967: 421), cuando el significado de una palabra no tiene una equivalencia morfológica retóricamente adecuada en la lengua traducida, se hace necesario aplicar otra palabra cuya función sintáctica es distinta. Respecto de la expresión 海风 (haifeng) (lit. viento del mar), empleada para reemplazar el sustantivo *viento*, puesto que son unos versos escritos en el viaje por el mar, tal uso en concreto ha ofrecido una imagen más viva relacionada con su entorno natural.

Cabe resaltar, además, que en el mismo verso el traductor ha agregado la locución 依然飘扬 (yiran piaoyang) (lit. ondear como antes) antes del sintagma *en las estrellas mismas*. Aunque la palabra 飘扬 (piaoyang, ondear / flamear) no aparece en el texto original, su empleo en esta estrofa consigue proporcionar naturalidad y aumentar el valor literario del poemas traducido.

Una vez llegados aquí, ya podríamos decir que la recreación poética es un proceso casi obligatorio en la traducción poética español-chino. Dado que se trata de dos lenguas lingüísticamente y culturalmente lejanas, para que la obra traducida también sea poesía, se hace necesario en muchas ocasiones efectuar unas modificaciones o adaptaciones con el fin de agregar los elementos líricos al texto traducido. Todo esto, pues, está relacionado de manera inherente con el estilo propio del traductor, ya que cada uno tiene su forma de (re)crear la poesía. Veamos ahora dos ejemplos en los que los cambios se encuentran en los verbos:

e) Poema CVI, Parte III

[...].

Con un azul, un blanco, un verde  
---justos---,  
se hace ---¿no ves?--- la primavera.

( ..... )

用一种蓝色，一种白色，一种绿色  
——正是这三种——  
将春天——你没看见？——绘成

(Traducido por Zhao, 1997: 77-78)

f) Poema CLXXXII, Oro, mío, Parte IV

Vamos entrando en oro. Un oro puro  
nos pasa, nos inunda, nos enciende,  
nos eterniza.

[...].

¡Oro, oro, oro, oro, oro,  
sólo oro y todo oro, no más que oro  
de música, de luz y de alegría!

[...].

我们渐渐进入金黄之中。  
一种纯金将我们穿透  
将我们淹没，将我们点燃  
使我们化作永恒。

( ..... )

金黄，金黄，金黄，金黄，  
只有金黄，都是金黄，

只有音乐、光辉和快乐的金黄。

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 84-85)

En el ejemplo (e), se ha realizado un cambio respecto a la expresión *se hace la primavera* del último verso. Debido a que la acción *se hace* apenas tiene equivalencia directa en chino, el traductor Zhao ha reproducido estas palabras por medio de 将春天绘成 (jiang chuntian huicheng) (lit. hacer que la primavera se haya trazado). Nos encontramos ante palabras de gran belleza en chino, cuya imagen poética está de acuerdo con la tradición de la poesía china de recortar la naturaleza. Además, el verbo 绘 (hui, trazar / dibujar) se corresponde a la perfección con el primer verso de la estrofa en el que aparecen tres colores primaverales (*azul, blanco y verde*).

En cuanto al ejemplo (f), se advierte el uso de la palabra 穿透 (chuantou, traspasar / perforar) que ha reemplazado el verbo original *pasa* de la primera estrofa. Este empleo, en concreto, ha logrado dar una sensación más penetrante al lector. Parece que el traductor ha efectuado tal modificación con el fin de incrementar el tono general del texto traducido. Del mismo modo, ha sustituido la palabra *luz* del último verso por 光辉 (guanghui, resplandor), que produce mayor emoción que la simple 光 (guang, luz) en chino.

Como la mayoría de otras lenguas, en la escritura china, especialmente la literaria, el verbo desempeña siempre un papel fundamental, ya que es un elemento que determina el grado de tono y sensación de una frase. Ofrezco otro ejemplo que ilustra tal idea:

g) Poema CCXII, Amanecer, Parte V

El sol dora de miel

el campo malva y verde

---roca y viña, loma y llano---.

La brisa rinde, fresca y blanda,

la flor azul de los vallados cárdenos.

Nadie ya, o todavía,  
en el inmenso campo preparado,  
que con cristal y alas  
la alondra adorna.

[...].

太阳将紫色和绿色的田野  
染成蜜一般的金黄  
——岩石和葡萄园，平原和山冈。  
微风习习，温柔而又清爽，  
兰花儿冲出灰褐色的围墙。  
在无限的田畴上  
已经无人，或者尚未来人，  
只有云雀装点着它  
用嘹亮的歌声和翅膀。

(Traducido por Zhao, 1997: 87-88)

En la traducción de este poema, el traductor ha omitido la última estrofa que contiene dos versos; por tanto, aquí solo se muestran los versos de la primera estrofa que se han incluido en la versión china. En el inicio de este poema, se ve claramente que el traductor ha modificado el verbo original *dorar* a 染 (ran, teñir). Esto, muy probablemente, es porque en chino 染 (ran) puede ofrecer una sensación mucho más lírica cuyo efecto estará de acuerdo, además, con el tono general del poema traducido (el estilo poético del traductor).

En realidad, tal traducción “creativa” se manifiesta de forma aún más evidente en los últimos dos versos *que con cristal y alas / la alondra adorna*. Se ve que el traductor los ha reproducido como 只有云雀装点着它 / 用嘹亮的歌声和翅膀 (zhiyou yunque zhuangdian-zhe ta / yong liaoliang de gesheng he chibang) (lit. solo hay alondra adornando a él / con el canto resonante y las alas). Por un lado, el empleo de la palabra 只有 (zhiyou, sólo / sólo hay) ha incrementado el sentimiento de la soledad reflejada en esta imagen poética, ya que en los versos interiores se ha indicado la idea de que *nadie*



*ya en el inmenso campo*. Por otro lado, el traductor ha recreado la palabra *crystal* del verso original a 嘹亮的歌声 (liaoliang de gesheng) (lit. canto resonante y sonoro). Este empleo concreto ha conseguido destacar la presencia llamativa de la *alondra* ofreciendo una sensación líricamente bella, mezclada de la vida y lo natural, aunque sin la presencia de los seres humanos.

Además de todo lo demostrado hasta ahora, la creación poética según el estilo del traductor también tiene la función y el propósito de aumentar el tono formal del texto traducido. Veamos dos ejemplos que ilustran esta idea:

h) Poema CCVII, Parte V

Te digo al llegar, madre,  
que tú eres como el mar; que aunque las olas  
de tus años se cambien y te muden,  
siempre es igual tu sitio,  
al paso de mi alma.

[...].

告诉你，我来时，母亲，  
你像海一样；虽然你年岁的  
浪花千变万化而改变了你，  
我的灵魂走过时，  
你的位置永远不变。

(.....)

(Traducido por Wang, 1969: 45)

i) Poema CCXI, ¡Adiós! Soñando, en el tren, Parte V

[...].

... Aquí y allá, el mar, lejos,

en encendidas cintas---.

(.....)

.....向西，向东，远处，  
大海在燃烧的彩带中。

(Traducido por Zhao, 1997: 86-87)

En el ejemplo (h), se aprecia el empleo de 年岁 (niansui) para traducir la palabra *años* del tercer verso. En realidad, 年 (nian) y 岁 (sui) son sinónimos y que ambos significan *año*. No obstante, 年 (nian) es una palabra relativamente cotidiana y se utiliza con más frecuencia en la actualidad; mientras que 岁 (sui), haciendo referencia al chino antiguo, se usa casi solo para expresar la edad, aunque también aparece en algunas expresiones hechas. El conjunto de estos dos caracteres, aplicado al verso traducido, es una expresión bastante formal y al mismo tiempo literario. Tal forma de expresar, además, demuestra muchas veces cierto respeto debido a que se utiliza normalmente para la gente mayor. En el caso de este poema, sería especialmente adecuado emplearla, porque es un poema escrito para la madre del poeta.

Cabe destacar también el uso de la palabra 千变万化 (qianbianwanhua), una expresión hecha para expresar la idea de *cambios incesantes de forma muy variada*, puesto que el carácter 千 (qian) significa *mil*, el 万 (wan) significa *diez mil* y 变化 (bianhua) es un verbo que quiere decir *cambiar* o *transformar*. En esta estrofa concreta, su uso iría muy bien con la metáfora original, *las olas de tus años*, debido a la característica del mar, que es incesante, fluyente y cambiante.

En el ejemplo (i), se observa que la expresión *aquí y allá*, subrayada en el primer verso de la última estrofa, ha sido reproducida a 向西，向东 (xiang dong, xiang xi) que quiere decir *hacia oeste, hacia este*. En realidad, ha sido una reproducción bastante creativa y positiva respecto a su efecto producido en el texto traducido al chino. Esto es porque las palabras más usadas para decir *aquí* y *allá* en chino, que son 这里 (zheli) y

那里 (nali) <sup>61</sup>, se considerarían demasiado coloquiales en un texto lírico. En consecuencia, el traductor ha decidido recrearlas ofreciendo otra forma de expresión, relativamente más formal, que transmitiría una idea parecida a la del verso original manifestando asimismo del modo considerable su propio estilo literario.

j) Poema CLXXXIII, Nocturno, Parte IV

[...].

¡Oh, qué serena el alma  
cuando se ha apoderado,  
 como una reina solitaria y pura,  
de su imperio infinito!

(.....)

啊，我的灵魂多么安详  
 当它像一位孤独、纯洁的女王  
占有了自己  
无限的领地。

(Traducido por Zhao, 1997: 82)

En la traducción de esta estrofa, se aprecia que el traductor ha cambiado el orden de los versos originales colocando el segundo verso en el tercero. En este sentido, los versos *cuando se ha apoderado* y *de su imperio infinito* han sido reproducidos como 占有了自己 (zhanyou-le ziji) y 无限的领地 (wuxian de lingdi), siguiendo estructuralmente “ocupar + indicador del tiempo 了 (le, sufijo para el pasado) + uno mismo” e “infinito + partícula 的 (de, función copulativa) + territorio”. Estos dos versos en chino, en realidad, no se han diferenciado mucho de los significados del verso

<sup>61</sup> Liu, Pan y Gu (2004: 82) presentan una serie de *pronombres demostrativos para el lugar* (这里 {zheli, aquí}, 这儿 {zher, aquí}, 那里 {nali, allí} y 那儿 {nar, allí}). Aunque son palabras de uso frecuente, se considera demasiado coloquial para un texto poético.

original, ya que juntos significan *ha ocupado su mismo territorio infinito*. No obstante, desde un punto de vista poético, esta modificación ha producido un valor estético en esta estrofa respecto a al sonido y ritmo. Los dos versos traducidos poseen igualmente cinco sílabas, o sea, cinco caracteres. Además, el hecho de que estén presentes en dos versos separados ha creado una pausa casi obligatoria en la lectura. Todos estos elementos, pues, ofrecen una sensación bastante agradable de acuerdo con la tradición de la poesía china.

Aparte de lo dicho, advertimos también que la segunda estrofa traducida al chino contiene una rima gemela (pareada) AABB. Riman, por tanto, las vocales (*ang* e *i*) de los últimos caracteres de versos: 详 (xiang), 王 (wang), 己 (ji) y 地 (di). En realidad, la creación de la rima en una traducción poética siempre se considera uno de los aspectos más difíciles y problemáticos, ya que pocas veces se realiza bien teniendo en cuenta, además, las ideas del poema original. Por lo tanto, haberlo logrado en esta estrofa concreta pone de manifiesto la habilidad del traductor en su recreación poética.

Antes de terminar esta parte, cabe echar un vistazo a otro poema que demuestra también a idea de la adaptación al estilo del traductor. No obstante, este poema tiene tres versiones en chino. Veamos el ejemplo:

k) Poema LVII, Parte II

[...].

Mas todo en torno

---horizontes de tierras y de mares---,

todo, hasta el infinito,

se colmó de una esencia

inmensa y viva.

( ..... )

但周围的一切——

大地和海的边缘——

一切，直到海角天涯

都充满生命  
无限的精华。

(Traducido por Zhao, 1997: 73-74)

Traducción cuasi-literal:  
Pero todo en torno---  
Margen(es) de tierra(s) y de mar(es)---  
todo, hasta el final del mundo  
todo lleno de vida  
esencia infinita.

En estos versos subrayados, hay que fijarse en el uso de la locución subrayada 海角天涯 (haijiao-tianya) en esta traducción. De hecho, 海角天涯 (haijiao-tianya) (lit. los rincones del mar y el fin del cielo) es una expresión bastante romántica que se utiliza con frecuencia en las novelas y en la prosa en general. Esta locución, en realidad, quiere decir *el final del mundo* o *las últimas partes del mundo*, con lo que se presenta una imagen muy “lejos”, más lejos de lo que el mar y el cielo podrían alcanzar. La verdad es que este empleo concreto, aunque no ha reproducido fielmente el mensaje del verso original que es *hasta el infinito*, encaja perfectamente, pues respeta la coherencia del poema. Hemos de tener en cuenta que en la segunda parte de la obra el poeta ha hablado constantemente del mar y del cielo.

Este poema concreto tiene otras dos traducciones en chino. Las tres versiones presentan su propio estilo poético y sus propios valores estéticos. Las variaciones se producen, sobre todo, en los versos de la segunda estrofa. He aquí las otras traducciones de esta estrofa, junto a sus traducciones cuasi-literales en español:

1) Primera versión:

总之，周围一切——  
田野和海洋的水平线——  
一切，绵互无涯，  
充满香气，

氤氲而新鲜。

(Traducido por Lee, 2004: 34)

Traducción cuasi-literal:

En fin, todo en torno---

horizontes de campo(s) y de mar(es)---

todo, extendido sin fin,

lleno del *olor agradable*,

difuso y fresco.

2) Segunda versión:

但各处——

地平面和海平面——，

每一事物都充满了

本质，广大而鲜活

以至无限。

(Presentado en el prólogo de Lee, 2004: 12)

Traducción cuasi-literal:

Pero cada parte---

horizontes de tierra(s) y horizonte de mar(es)---

cada cosa (objeto) está colmado(a) de

la esencia, inmenso(a) y vivo(a)

hasta el infinito.

En la primera versión se aprecia que el traductor Lee ha empleado dos palabras cuyo uso tiene mucho que ver con el chino antiguo: 绵互 (mianhu, extendido), que normalmente se refiere a las montañas y a los valles, y 氤氲<sup>62</sup> (yinyun, difuso), utilizado frecuentemente para el humo, el aire y el olor. La utilización de estas dos expresiones ha incrementado los valores estéticos y lingüísticos del texto traducido. Aparte de este aspecto, se observa que el traductor ha cambiado la palabra *esencia* del penúltimo verso

---

<sup>62</sup> Debido a su escaso uso en la sociedad contemporánea, es muy probable que algunos lectores sinohablantes, especialmente los jóvenes, no tengan una idea clara sobre esta palabra.

por 香气 (xiangqi, aroma) (lit. olor agradable) en su traducción. La razón es que la traducción literal de *esencia* en chino, que sería 本质 (benzhi), carece de valor estético, puesto que es más frecuente en otros ámbitos más técnicos<sup>63</sup>. En consecuencia, este traductor ha decidido “traicionar” la palabra original aplicando la expresión 香气 (xiangqi, aroma), cuyo uso presentará una imagen llena de lo agradable y lo natural<sup>64</sup>.

Respecto a la segunda versión, se ve claramente que este traductor ha efectuado un cambio en el orden de la frase y ha movido *hasta el infinito* del tercer verso al último verso. Esta modificación se ha hecho respetando la sintaxis y el uso lingüístico chinos. Además, al colocar la expresión 直到无限 (zhidao wuxian, *hasta el infinito*) al final de la frase, se da una sensación de “interminable” al lector chino. El efecto positivo procede también del hecho de que en la tradición de la poesía clásica china, el último verso de un poema contiene, muchas veces, no solo un mensaje implícito, sino también “prolongado” y “no dicho”.

### 2.2.1.3. Las cuestiones lingüísticas

Ya he señalado que uno de los objetivos de los traductores es conseguir un texto natural en la lengua meta. De hecho, los traductores son mediadores en otro sentido, lo que han llamado Hatim y Mason (1995: 282) “lectores privilegiados” del texto original:

A diferencia del lector normal del original o de la versión, el traductor lee para producir, descodifica para volver a codificar. Dicho de otro modo, el traductor utiliza como materia prima para el proceso traslaticio información que normalmente constituirá el producto y, por tanto, el final del proceso lector. (Hatim y Mason, 1995: 282)

<sup>63</sup> Por este motivo, para la traducción de la palabra *esencia* en un texto literario, sería más aconsejable utilizar 精华 (jīnghua, esencia / quinta esencia) como hace el traductor Zhao (1997: 73-74) en este poema (la versión que hemos visto anteriormente).

<sup>64</sup> Como ya se sabe, la palabra *esencia* en español puede funcionar con los productos que emiten aroma (ej. frasco de esencia, esencia de rosas, aceite esencial, etc.). Por esta razón, es muy probable que el traductor haya utilizado este significado figurado para traducir el verso.

En este sentido, se entiende que la interpretación que hace el traductor del texto (objeto de traducción), debería ser mucho más profunda que la de un lector normal, dado que su comprensión de este fragmento estará ligada siempre a los posibles conocimientos (posteriores) de sus receptores. Por este motivo, la elección de las palabras y de los giros sintácticos en general debe tener en cuenta tanto los usos de la lengua meta (chino) como la relación entre la lengua y la cultura del país.

### 2.2.1.3.1. Selección de palabras adecuadas

Como ya puso de manifiesto Nida (2012: 279), todo lo que se puede decir en una lengua se puede decir en otra. No obstante, traducir siempre es intervenir (Munday, 2007, *apud* Vidal Claramonte, 2010: 300) y hay que tener en cuenta una serie de situaciones en las que “la traducción no es ni puede ser un espejo” (Vidal Claramonte, 2010: 300). De hecho, en una traducción poética (español-chino), se trata no solo de reproducir “fielmente” el mensaje del texto original, sino también de emplear una clase del vocabulario “apropiado” para los versos chinos. Con esto quiere decir que la belleza de la poesía no se halla siempre en lo que se cuenta, sino en la forma retórica de trazar una imagen poéticamente hermosa con un lenguaje especial. En este sentido, se trata de seleccionar cada palabra para adaptarla convenientemente tanto a las costumbres lingüísticas chinas como al contexto general del texto. Esta técnica concreta, pues, requiere mucha intuición en el traductor (Yu, 1969: 428).

a) Poema I, Parte I

¡Qué cerca ya del alma  
lo que está tan inmensamente lejos  
de las manos aún!

[...].

Y se hace la vida



por dentro, con la luz inextinguible  
de un día deleitoso  
que brilla en otra parte.

[...].

有些事如此贴近心灵  
虽然离双手依然  
如此遥远！

(.....)

而生命在我们内部  
跃动，有令人陶醉的日子  
的永恒光亮  
在某处持续不断。

(.....)

(Traducido por Lee, 2004: 49)

En la primera estrofa, se ve que el traductor ha utilizado 心灵 (xinling) para reproducir el sustantivo *alma*, en lugar de usar 灵魂 (linghun) cuyo empleo es más frecuente para traducir y referirse al *alma*. Por ejemplo, la palabra inglesa *soulmate* (alma gemela), que se utiliza mucho en la sociedad china actual, cuya traducción oficial en chino es 灵魂伴侣 (linghun banlǚ) (lit. alma pareja).

Aquí cabe mencionar que la palabra china 灵魂 (linghun), en realidad, se usa para traducir y expresar tanto la idea occidental del *alma* como la del *espíritu*<sup>65</sup>. Como se presentan en *Diccionario práctico español-chino* (Chen y Zhou, 2012: 23, 200), los primeros dos significados de *alma* son 灵魂 (linghun) y 心灵 (xinling), mientras que los

<sup>65</sup> Con esto quiere decir que, en un contexto religioso o metafísico, el vocabulario chino no distingue estas dos ideas (*alma* y *espíritu*). No obstante, en otros ámbitos, como presenta lo siguiente, se utilizan otras palabras para referirse a tales conceptos.

primeros dos de *espíritu* son 精神 (jingshen) y 灵魂 (linghun). Desde un punto de vista sociolingüístico, 灵魂 (linghun) hace referencia a lo religioso, mientras que 心灵 (xinling) tiene un origen en la psicología y que 精神 (jingshen) pertenece al ámbito médico, donde puede referirse también al estado del ánimo. En realidad, son palabras consideradas relativamente “complicadas” que implican ciertos conceptos abstractos con definición un poco compleja.

Aquí se hace necesario destacar también que el propio concepto del *alma* y el *espíritu* viene del mundo occidental y que, en la actualidad, la mayoría del público chino no cree en la existencia de 灵魂 (linghun, alma / espíritu). Tampoco es difícil de entender que cada cultura posee sus propias ideas con respecto a lo metafísico y lo filosófico y, justamente, esta idea es poco habitual para los lectores chinos. Aunque la palabra 灵魂 (linghun) aparece cada vez con más frecuencia en los libros chinos, sobre todo, en la traducción de la literatura occidental, el uso demasiado frecuente de este término aún podría resultar bastante llamativo. Quizás sea por esta razón, el traductor ha decidido emplear 心灵 (xinling) en este texto<sup>66</sup>.

Además, debido a la construcción de caracteres, 心灵 (xinling) se considera una palabra que podría ofrecer una imagen en la que se mezclan el corazón y el alma, puesto que el carácter 心 (xin) es *corazón* y el 灵 (ling) significa *alma* o *espíritu*. Se observa que, en la primera estrofa de este poema, el poeta utiliza el *alma* y las *manos* como dos elementos poéticos con el fin de representar metafóricamente algo *cerca ya del alma pero lejos de las manos aún*. Por lo tanto, en este caso, la palabra 心灵 (xinling), que contiene el carácter *corazón*, podría presentar una imagen vívida y profunda del modo natural conjuntamente con *manos*, ya que ambos forman partes del cuerpo humano.

Respecto de la traducción de la conjunción *y*, el traductor ha empleado el carácter 而 (er), un conector adversativo casi equivalente a *pero*. En la lengua española, según la RAE (2011: 168), *y* “es la conjunción copulativa más característica”. No obstante, habría que tener en cuenta que esta conjunción (*y*) nunca ha tenido una traducción fija en chino, pues no existe un conector tan “general”. Si nos fijamos en *Diccionario práctico español-chino* (Chen y Zhou, 2012: 537), advertimos que la palabra *y* tiene los

---

<sup>66</sup> Esta forma de traducir la palabra *alma* se encuentra en bastantes textos líricos traducidos. Un ejemplo, que ilustra bien esta idea, sería la traducción oficial en China continental del “Capítulo LIX” de la obra *Platero y yo* (vid. Wang, 2015: 77).

siguientes significados: 和 (he, y / con), 与 (yu, el modo formal de 和 {he}), 及 (ji, el modo formal de y), 然而 (raner, sin embargo) y 所以 (suoyi, por eso). En *Oxford Advanced Learner's English-Chinese Dictionary* (Li, 2002: 46), por otro lado, *and* (y) tiene estos significados principales: 和 (he), 与 (yu), 及 (ji), 同 (tong), 又 (you), 并 (bing), 亦 (yi), 且 (qie) y 兼 (jian) que expresan la idea de *con*, *también* o *además*; 然后 (ranhou), 其后 (qihou), 接着 (jiezhe) y 就 (jiu) que significan *después* o *luego*; asimismo 因此 (yinci), 那么 (name) y 就 (jiu) para expresar un resultado de algo y que son equivalentes a *por tanto* o *por eso*.

En realidad, todos estos conectores chinos, mencionados arriba, son “adecuados” para traducir la palabra y dependiendo del tono o el significado del texto (Lu y Lü, 1998: 58-59). En este sentido, hay que tener en cuenta que, a diferencia de otros tipos de escritura literaria, la poesía normalmente se construye de una forma muy simple, evitando dar información “excesiva”. En consecuencia, muchas veces, sería poco probable conocer el tono “exacto” del poeta. En el caso de este poema presentado, casi todos estos conectores mencionados se podrían aplicar a la traducción de esa y subrayada. Por lo tanto, el traductor ha utilizado su propia interpretación empleando el conector adversativo 而 (er). Este empleo concreto, en realidad, va muy bien con el ritmo poético de este verso, puesto que 而 (er) es una palabra monosílaba, o sea, que solo tiene un carácter. No obstante, he de mencionar que, si un traductor no es capaz de asegurarse del verdadero tono del texto original, sería aconsejable que omitiera la traducción del conector (y) para dar una sensación relativamente más “neutra” al lector.

Partiendo de estos dos puntos explicados, se entiende que la selección lexical se hace imprescindible y, muchas veces, problemática por la falta de similitud entre las dos lenguas (español y chino). De hecho, en algunas ocasiones, las técnicas se consisten, incluso, en cambiar por completo la palabra original con el fin de mantener la naturalidad en el texto traducido. Veamos dos ejemplos:

b) Poema XXVII, Parte II

[...].

Es de juguete

el agua, y tú, amor mío, me la muestras  
como una madre a un niño la sonrisa  
que conduce a su pecho  
inmenso y dulce...

(.....)

海水

只是玩具，可你，亲爱的，  
却向我，如同母亲向婴儿  
露出笑容，将他引向自己  
宽阔、甜美的胸中.....

(Traducido por Zhao, 1997: 72-73)

c) Poema CXVII, Canción, Parte III

¡Yo sólo vivo dentro  
de la primavera!  
¿Los que la veis por fuera  
qué sabéis de su centro?  
---Si salís a su encuentro,  
mi sueño no se altera...---  
¡Yo sólo vivo dentro  
de la primavera!

我独自  
生活在春天里！  
从外部观看的人们  
知道什么底细？  
即使你们迎接她，  
我的梦也不会改变.....  
我独自  
生活在春天！

(Traducido por Zhao, 1997: 79)

En el ejemplo (b), hay que destacar primero que, como el ejemplo anterior, el traductor ha traducido la conjunción *y* a un conector adversativo, 可 (ke, pero), para aumentar el tono general del texto. En el mismo verso, se ve que la expresión *amor mío* se reproduce a la expresión china 亲爱的 (qin'aide) cuyo significado sería *cariño* o *querido/a*. La razón se halla en que, en la actualidad, esta palabra se emplea mucho para referirse a *nuestros seres queridos* y, en el caso de este verso, daría una sensación afectuosa y también mucho más natural que la expresión 我的爱 (wo de ai) (lit. mi amor).

En el ejemplo (c), se ve que la palabra *centro*, subrayada en el cuarto verso, ha sido sustituida por medio de 底细 (dixi), una palabra propia de la lengua china cuyo significado hace referencia al *origen de un asunto y sus detalles*. A través de este empleo, se ha transformado la metáfora original *su centro*, o sea, el *centro* de la primavera, por el *origen detallado sobre la primavera*. Respecto de esta modificación, hay que tener en cuenta que, en algunas ocasiones, el sentido de la metáfora poética en español no coincide con el de la lengua china. En este caso, para poder conseguir el nivel textual del texto traducido, el traductor debería “crear una nueva metáfora que cumpla la misma función textual” (Ramírez García, 2009: 32). De hecho, en este poema concreto, se podría haber traducido la palabra *centro*, de modo más fiel, como 中心 (zhongxin, centro / foco). Sin embargo, la opción del traductor ha sido la de crear su propia metáfora con una expresión más específica en chino. Antes de entrar a la parte siguiente, veamos otro ejemplo:

d) Poema XIII, Moguer, Parte I

Moguer. Madre y hermanos.

El nido limpio y cálido...

¡Qué sol y qué descanso

de cementerio blanqueado!

Un momento, el amor se hace lejano.

No existe el mar; el campo

de viñas, rojo y llano,  
es el mundo, que el mar adorna sólo, claro  
y tenue, como un resplandor vano.

[...].

莫格尔。母亲和姊妹弟兄。  
安乐窝， 温暖、干净……  
多好的太阳，多美的休息，  
在白色闪烁的墓地！

顿时，爱已变得遥远。  
海已不复存在；世界就是  
紫红、平坦的葡萄园，  
大海明朗、柔媚地将它装点  
宛如朦胧的光辉耀眼。

(……)

(Traducido por Zhao, 1997: 71-72)

En este poema, primero cabe destacar que, para traducir la palabra *hermanos* que aparece tanto en el primer verso como en el último, el traductor ha aplicado una técnica frecuentemente usada en este tipo de casos: emplear la locución china 姊妹弟兄 (jiemei-dixiong), palabra por palabra: “hermana(s) mayor(es) + hermana(s) menor(es) + hermano(s) mayor(es) + hermano(s) menor(es)”. Ya he hablado de esta peculiaridad lingüística en la primera parte (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.5.).

En la segunda estrofa, se ve que el traductor ha empleado la palabra 紫红 (zihong) (lit. violeta-rojo) para traducir el color *rojo*. De hecho, en el chino actual, se utiliza muchas veces una sola palabra que contiene dos colores, normalmente cercanos, para expresar un nuevo color resultado de una mezcla de colores diferentes, por ejemplo: 灰白 (huibai, gris-blanco), 橘黄 (juhuang, naranja-amarrillo), 粉紫 (fenzi, rosa-violeta),

棕红 (zonghong, marrón-rojo), etc. En el caso de este verso concreto, el uso de la palabra 紫红 (zihong, violeta-rojo) en chino sería mucho mejor que el del solo 红 (hong, rojo), puesto que el color de las viñas / uvas es violeta y que los hablantes del chino normalmente utilizan el color violeta para referirse al campo de uvas.

En cuanto al último verso de esta estrofa, subrayado, resulta evidente que el traductor ha cambiado *un resplandor vano* por 朦胧的光辉耀眼 (menglong de guanghai yaoyan), literalmente “oscuro + partícula 的 (de, función copulativa) + resplandor + brillante”. En efecto, el adjetivo 朦胧 (menglong), aunque se entiende como *oscuro*, no quiere decir la oscuridad o lo negro. Cuando se utiliza este adjetivo para describir la luz, normalmente la luz de la luna quiere expresar la idea de *lo débil o borroso que es esa luz sin suficiente claridad* y asimismo presentar una imagen romántica. La palabra 耀眼 (yaoyan), por otro lado, quiere decir *algo brillante que deslumbra*. En realidad, estos dos adjetivos son palabras casi opuestas en chino. Sin embargo, su empleo en este verso concreto no ha causado mucha incoherencia, porque un *resplandor* podría ser metafóricamente difícil de percibir pero al mismo tiempo capaz de deslumbrar a los ojos. Parece que el traductor ha querido recurrir a esta transformación para reproducir la idea de *vano* del verso original, de equivalencia difícil en chino, creando al mismo tiempo un concepto metafórico. En efecto, tal selección de adjetivo ha hecho que este verso traducido posea una sensación líricamente bella y natural en chino.

#### 2.2.1.3.2. Construcción de expresiones adecuadas

Cuando el mensaje esencial del texto original está ligado principalmente a la forma de expresión, es muy probable que no exista una “equivalencia” en la lengua meta (Nida, 2012: 279). En efecto, tal caso sucede aún con más frecuencia en una tarea de traducción poética, dado que muchas veces se emplean ciertas expresiones bastante “peculiares”. Como estamos ante dos lenguas lejanas con distintos orígenes (español y chino), en muchas ocasiones el traductor se ve obligado a buscar nuevas formas de emitir el mensaje de modo natural y coherente.

a) Poema XXVII, Parte II

¡Tan finos como son tus brazos,  
son más fuertes que el mar!

Es de juguete  
el agua, y tú, amor mío, me la muestras  
como una madre a un niño la sonrisa  
que conduce a su pecho  
inmenso y dulce...

你的手臂多么纤细，  
却比大海有力！

海水  
只是玩具，可你，亲爱的，  
却向我，如同母亲向婴儿  
露出笑容，将他引向自己  
宽阔、甜美的胸中……

(Traducido por Zhao, 1997: 72-73)

b) Poema XXX, Monotonía, Parte II

El mar de olas de zinc y espumas  
de cal, nos sitia  
con su inmensa desolación.  
[...].

锌一样蓝的波涛，  
石灰一样白的浪花，  
大海包围着我们，以它无限的惆怅。  
(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 73-74)



En el ejemplo (a), se ve que la oración *es de juguete el agua* ha sido sustituida por 海水只是玩具 (haishui zhishi wanju) (lit. el agua del mar sólo es juguete) debido a que en la lengua china el sujeto casi siempre está al principio de la frase. Aquí hemos de fijarnos en la expresión *es de*, reemplazada por *sólo es*. En realidad, *es de* se considera una de las formas que se utilizan con mayor frecuencia para las metáforas en la poesía juanramoniana. No obstante, no existe este tipo de expresión en el chino actual; por tanto, para reproducirla, siempre es necesario efectuar alguna modificación. La técnica que se aplica en este poema concreto, traduciendo *es de* directamente a 是 (shi, ser), se consideraría una de las más comunes para esta clase de oraciones metafóricas.

En el caso del ejemplo (b), advertimos que en este poema se ha omitido el conector copulativo y del primer verso. También puede apreciar que, en la traducción de los primeros dos versos, *el mar de olas de zinc y espumas de cal*, el traductor los ha reproducido por medio de dos expresiones: 锌一样蓝的波涛 (xin yiyang lan de botao) (lit. el oleaje tan azul como el zinc) y 石灰一样白的浪花 (shihui yiyang bai de langhua) (lit. las espumas de olas tan blancas como el cal), siguiendo las estructuras “zinc + mismo / igual + azul + partícula 的 (de, función copulativo) + oleaje / marejada” y “cal + mismo / igual + blanco + partícula 的 (de, función copulativa) + espuma de olas”. Aunque los significados originales han sido modificados por haber añadido otra información, podríamos decir que el traductor ha intentado ser fiel al texto original. Además, a través de los dos colores añadidos, 蓝 (lan, azul) y 白 (bai, blanco), estos dos versos traducidos han logrado ofrecer al lector chino una imagen colorida y apropiada de su contexto, ya que son colores propios del *mar*, las *olas* y las *espumas*.

En efecto, los métodos aplicados a estos dos poemas son técnicas que tratan de encontrar una forma más adecuada de expresar con el fin de reproducir las expresiones españolas que en realidad no tienen una equivalencia o traducción directa en chino. No obstante, también existen muchos casos en los que el traductor decide buscar su propia construcción de palabras por la necesidad del texto. En ese caso, aunque la expresión original se pueda traducir “fácilmente” al chino, el traductor toma la decisión de transformarla con el fin de conseguir una mayor naturalidad y estética en su lengua. Veamos un ejemplo:

c) Poema XCVI, Parte III

[...].

---¡Qué bien se está, contigo,  
en todas partes, ¡nueva,  
aislada, solitaria  
primavera!

[...].

(.....)

——无论在哪里  
和你在一起，真叫人喜欢！  
新的、孤独的  
春天！

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 77)

En la traducción de esta estrofa, se aprecia que la expresión *en todas partes* del segundo verso se ha transformado en 无论在哪里 (wulun zai nali) (lit. no importa en dónde) dando una idea de que *da igual dónde que esté yo*. Este empleo, pues, refuerza el tono general de los versos proporcionando un tono bastante sentimental y conmovedor sobre la alegría y la fuerte emoción que el poeta siente en ese momento: *qué bien se está, contigo*. Ahora veamos otro ejemplo que demuestra el método de reforzar el mensaje poético mediante de la búsqueda de una nueva expresión:

d) Poema XL, Mar, Parte II

¡Sólo un punto!

Sí, mar, ¡quién fuera,

cual tú, diverso cada instante,  
 coronado de cielos en su olvido;  
 mar fuerte ---¡sin caídas!---,  
 mar sereno  
 ---de frío corazón con alma eterna---,  
 ¡mar, obstinada imagen del presente!

只有一点！

是的，大海

谁像你，时刻将面貌改变；  
 全然忘却苍天为你加冕；  
 强大的海——从不跌倒，  
 平静的海——永恒的灵魂，  
 冷酷的心肠，  
 海，和固执的现实一样！

(Traducido por Zhao, 1997: 75)

Se ve claramente que, en el último verso, las palabras subrayadas *obstinada imagen del presente* se han traducido como 和固执的现实一样 (he guzhi de xianshi yiyang) (lit. igual que una realidad obstinada) para reforzar el tono del texto. Con la palabra 现实 (xianshi, realidad / actualidad), el traductor ha logrado producir una sensación aún más “obstinada” que la expresión *imagen del presente* del verso original. En chino, 现实 (xianshi, realidad / actualidad) da una idea mucho más clara y concisa que las palabras que significan *presente* (目前 muqian o 当前 dangqian).

Antes del ver el siguiente ejemplo, cabe destacar otro punto importante que es el empleo de 谁像你 (shui xiang ni) para reproducir *quien fuera, cual tú* del texto original. Como ya se sabe, dado que en chino no existe la conjugación del verbo, para traducir un verbo que está en el modo pretérito imperfecto de subjuntivo, hay que usar una expresión china que aporte cierto sentimiento de improbabilidad (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.2.2.). La locución 谁像你 (shui xiang ni) (lit. quién sería como tú / quién parecería a ti) en este verso tiene la estructura “quién + como / parecer + tú” que

indicaría la idea de que *nadie sería como tú* o *nadie parecería a ti*. Así pues, se ha bien expresado lo imposible y lo irrealizable del suceso.

e) Poema XIII, Moguer, Parte II

Moguer. Madre y hermanos.

El nido limpio y cálido...

¡Qué sol y qué descanso  
de cementerio blanqueado!

[...].

¡Aquí estoy bien clavado!

¡Aquí morir es sano!

¡Éste es el fin ansiado  
que huía en el ocaso!

Moguer. ¡Despertar santo!

Moguer. Madre y hermanos.

莫格尔。母亲和姊妹弟兄。

安乐窝，温暖、干净……

多好的太阳，多美的休息，  
在白色闪烁的墓地！

(……)

我的根扎在这里！

纵死也惬意！

这是渴望的目的

在黄昏中逃去！

莫格尔。神圣的觉醒！

莫格尔。母亲和姊妹弟兄。

(Traducido por Zhao, 1997: 71-72)

En este poema, hemos de fijarnos en los primeros dos versos subrayados, *¡aquí estoy bien clavado!* y *¡aquí morir es sano!*, que el traductor ha vertido como 我的根扎在这里 (wo de gen zha zai zheli) (lit. mi raíz clava aquí) y 纵死也惬意 (zong si ye qieyi) (lit. aunque muriese también satisfecho / alegre). El cambio efectuado en el primer verso se debe principalmente al estilo propio del traductor, mientras que la modificación realizada en el segundo busca “recrear” la oración exclamativa con la intención de hacerla más natural para el lector chino. Tal tipo de recreación poética se considera una técnica de modificación textual muchas veces necesaria en la traducción de la poesía occidental. Como expresa el académico poético chino Xiong (2013: 169), este fenómeno está relacionado de manera inherente con la presencia inevitable de la *mistranslation* (traducción errónea) durante el proceso de la traducción literaria, sobre todo, la traducción poética. Según este autor, se trata de una “traición creativa” necesaria. Es evidente que, en muchas ocasiones, si se traducen fielmente los elementos de un poema occidental al chino, se producirá una sensación bastante rara. Por lo tanto, en estos casos, la “traición” al texto original según la costumbre y la tradición chinas es apropiada.

La verdad es que una obra poética occidental solo podrá ser bien valorada por el lector chino cuando se presta atención a la cultura, las costumbres y la estética poética chinas en la traducción (Xiong, 2013: 173). En este sentido, si un poema traducido no es capaz de satisfacer la tradición cultural y poética china, según Xiong (2013: 176), será efectivamente rechazado por el lector chino por parecer “extraño” e incomprensible. Por este motivo, muchas veces, cuando los traductores chinos trabajan en la traducción poética, intentan modificar un poco el contenido o la forma de expresión del original para que el resultado no carezca del sentido. En el caso de este verso concreto, *morir* y *sano* no solo son dos ideas antitéticas, sino que se trata de una combinación de palabras inaceptable en chino, dada la falta de lógica de la relación. Como resultado, el traductor ha modificado la expresión: 纵死也惬意 (zong si ye qieyi) (lit. aunque muriese también satisfecho / alegre).

Por todo lo explicado en esta parte, se entiende que, en un trabajo de traducción poética (español-chino), el traductor muchas veces trata de reorganizar las ideas del poema original para, posteriormente, presentarlas de nuevo mediante una forma de expresión más “aceptable” para su lector. No obstante, tampoco podríamos olvidar que la construcción de nuevas expresiones, aunque se considera fundamental para mantener la naturalidad del texto traducido, es una técnica de la que no conviene abusar. Es fundamental emplearla solo en los casos necesarios, dado que el mayor papel que desempeña el traductor es intentar encontrar un modo ideal de reproducir los mensajes del escritor. Por lo tanto, podemos decir que, cuando se traducen poemas españoles cuyo contenido en realidad no haría falta una modificación de la sintaxis y la tradición lingüística chinas, no es problemático mantener la estructura del original.

En este sentido, antes de entrar a la siguiente parte, que es sobre la reconstrucción necesaria del orden de oraciones, cabe aclarar primero tal idea. Ahora habríamos de fijarnos en el segundo verso de la primera estrofa: *el nido limpio y cálido*. Observamos que no se ha traducido según la sintaxis habitual china, es decir, siguiendo el orden de “adjetivo + partícula 的 (de, función copulativa) + sustantivo”. Lo que ha hecho el traductor es dejar el sustantivo *nido* como 安乐窝 (anlewo) (lit. nido en paz) para, posteriormente, añadir los dos adjetivos 温暖 (wennuan, cálido) y 干净 (ganjing, limpio) después de la coma. Además, omite la palabra *y*, que queda sustituida por el signo de pausa chino “、”. Aunque esta forma de construir la frase es poco habitual en chino, la traducción ha tenido varios efectos positivos. Por un lado, hace que este verso adquiera mayor lirismo, con un ritmo poético contemporáneo e incluso occidental. Por otro lado, ha conservado bien la estructura del verso original al tiempo que produce una sensación relativamente más “extranjera” en el lector.

Se entiende que este método de traducción, estructuralmente fiel al texto original, sería bastante aconsejable en la traducción de la poesía contemporánea, siempre que el texto traducido sea comprensible. Xiong (2013: 174) destaca que, gracias a la traducción de la poesía occidental, la nueva literatura china se vio enriquecida con valores distintos, nuevos conceptos y vocabulario. En este sentido, no se considera inoportuno poner de relieve, en ciertos casos, algunos de los elementos lingüísticos característicos del texto original.

### 2.2.1.3.3. Reconstrucción de oraciones

La reconstrucción de oraciones, total o parcialmente, se suele producir cuando la construcción del verso original deja de ser “comprensible” en la lengua meta. En este sentido, para garantizar la naturalidad y la lógica del texto traducido, haría falta efectuar ciertos cambios respecto del orden o la forma de las frases (Newmark, 2016: 50-51). A continuación, se exponen unos ejemplos en los que tales modificaciones se aplican del modo evidente en la traducción:

a) Poema XIII, Moguer, Parte II

[...].

Un momento, el amor se hace lejano.  
No existe el mar; el campo  
de viñas, rojo y llano,  
es el mundo, que el mar adorna sólo, claro  
y tenue, como un resplandor vano.

[...].

(.....)

顿时，爱已变得遥远。  
海已不复存在；世界就是  
紫红、平坦的葡萄园，  
大海明朗、柔媚地将它装点  
宛如朦胧的光辉耀眼。

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 71-72)

Traducción cuasi-literal:

El mar ya no existe; el mundo es  
(un) campo de viña violeta-rojo, llano,  
el mar claramente, suavemente a él adorna  
como (un) resplandor brillante oscuro.

b) Poema XCVI, Parte III

Abril, dulce,  
me lleva  
a todo, en esta sola hoja  
de yerba...

[...].

四月，温柔地  
将我引向  
一切，在一片  
孤独的草叶儿上……

(……)

(Traducido por Zhao, 1997: 77)

c) Poema CCXV, Soñando “aurora en el mar”, Parte V

El gallo canta, sin respuesta,  
en la proa, que rompe,  
firme, la madrugada grana, gris y fría;  
y su grito se pierde, solo,  
por el mar, contra el sol que se levanta  
por un hueco fantástico de nubes.

[...].

雄鸡在歌唱，没有回声，



在船头，坚定地  
打破灰红相间、寒冷的黎明；  
 啼声在海上自行消逝，  
 碰上正在云霞奇妙的空洞中  
 升起的旭日。

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 88)

En estos tres ejemplos presentados, observamos el uso de la partícula 地 (de, función adverbializadora) para convertir los adjetivos del texto original en adverbios. En efecto, esta técnica es muy útil, sobre todo, en cuando la frase original contiene muchas comas para separar el sujeto, el adjetivo y el complemento. Dado que en chino no es habitual tal forma de construcción, este tipo de oraciones muchas veces carece de equivalente natural en la traducción.

En consecuencia, para que los versos traducidos no sean demasiado “complicados” e incomprensibles, como bien refleja el ejemplo (a) con la traducción cuasi-literal, los dos verbos, *claro* y *tenue* se han reproducido por medio de dos adverbios con el uso de la partícula 地 (de, función adverbializadora)<sup>67</sup>. De hecho, el empleo de tal partícula en este verso, además, sirve para reforzar la idea de la *personificación* que es un recurso retórico muy importante en la literatura china. El traductor trata de describir el acto que realiza el *mar* como si fuese una persona.

En la traducción del ejemplo (b), se observa que el adjetivo *dulce* del primer verso se ha transformado en el adverbio 温柔地 (wenrou de, tiernamente / dulcemente). Con este uso, igual que el ejemplo anterior, el traductor ha logrado personificar, con mayor fuerza, el mes de *abril*, describiendo el modo de su acción como si fuese vivo. Aparte de este punto, se ve también que el traductor ha reemplazado *lleva* por otro verbo que es 引向 (yin xiang) cuyo significado sería *guiar hacia*. Este empleo, en concreto, ha conseguido reproducir en el verso chino la preposición *a* del texto original, ya que el

<sup>67</sup> Aquí la traducción de los adjetivos como adverbios, se considera necesaria por razones que impone la sintaxis china. Lo veremos con más detalles en el último capítulo.

carácter 向 (xiang, hacia) es, en este caso, la *preposición espacial* (preposición para el espacio) que indica la dirección de un acto (Liu, Pan y Gu, 2004: 264).

En el ejemplo (c), observamos de nuevo el uso de la partícula 地 (de, función adverbializadora). Para las palabras *que rompe, firme*, el traductor las ha traducido directamente a 坚定地打破 (jianding de dapò) (lit. firmemente rompe) con el fin de omitir la coma, que se consideraría innecesaria en este caso (en chino). No obstante, el empleo de esta partícula no es la única técnica para solucionar esta clase de problemas en la traducción. Existen otros métodos para “simplificar” una oración quitándole la coma, si bien dependen del contexto. Por ejemplo, si nos fijamos ahora en la expresión *se pierde, solo, por el mar* de la misma estrofa, vemos que el traductor ha eliminado las dos comas y ha reproducido estas palabras por medio de 在海上自行消逝 (zai haishang zixing xiaoshi) (lit. en el mar por sí solo desaparece / desapareciendo). Veamos ahora otro ejemplo que ilustra tal idea:

d) Poema CLXVII, Parte IV

... Lo recuerdo, de pronto,  
como un niño asustado  
que se ha ido muy lejos, por el bosque,  
se acuerda de su casa.

[...].

……我突然想起它，  
宛如一个孩子感到害怕，  
他已在树林中走得很远，  
想起自己的家。

(……)

(Traducido por Zhao, 1997: 81)

En la traducción de esta estrofa presentada, como el ejemplo anterior, el traductor ha

aplicado la técnica de reconstruir el verso mediante una reorganización léxica. Como ya se ha explicado, se trata de adaptar la oración a la sintaxis y a la costumbre del chino actual. En consecuencia, el primer verso *lo recuerdo, de pronto* se ha traducido como 我突然想起它 (wo turan xiang qi ta), con la estructura china “yo + de repente + recordar de + él / ello”; mientras que el tercer verso *que se ha ido muy lejos, por el bosque* se ha traducido como 他已在树林中走得很远 (ta yi zai shulin zhong zou de hen yuan), con el orden de “él + ya + en + bosque + sustantivo de ubicación 中 (zhong, en / dentro / entre) + andar + partícula 得 (de, función copulativa) + muy + lejos”.

Por todo ello, parece claro que, para conseguir la naturalidad textual, muchas veces se requiere un “arreglo” estructural y retórico de los versos originales de acuerdo con las reglas gramaticales chinas. Tal aspecto se pone de manifiesto de forma aún más evidente en cuando se trata de las oraciones complejas. Veamos dos ejemplos:

e) Poema XXXV, Nocturno, Parte II

[...].

... Me acuerdo de la tierra

---los olivares a la madrugada---

firme frente a la luna

blanca, rosada o amarilla,

esperando retornos y retornos

de los que, sin ser suyos ni sus dueños,

la amaron y la amaron...

( ..... )

.....想念我的陆地:

橄榄园黎明时,

挺立在白景前面,

蔷薇色, 或黄色月亮,

等候

并不属于你或拥有你的人归来,  
爱你爱你.....

(Traducido por Lee, 2004: 28-29)

f) Poema CXIII, Idilio, Parte III

¡Con qué sonrisa, en el paisaje rosa,  
la madre joven hace, con su mano,  
más larga la manita tierna  
del niño, que la alza,  
en vano, a las cerezas!

[...].

沐浴玫瑰的风姿，面带甜蜜的微笑，  
年轻的母亲将孩子稚嫩的小手儿  
举起，尽可能伸向樱桃，  
还是够不着！

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 78)

Traducción cuasi-literal:

Bañando en el encanto de rosa(s), la cara lleva (una) sonrisa dulce,  
madre joven hizo que la mano pequeña tierna del niño  
se levante, lo más posible alzando hacia cereza(s),  
aún no alcanza.

En el ejemplo (e), hemos de fijarnos en los últimos tres versos subrayados: *esperando retornos y retornos / de los que, sin ser suyos ni sus dueños, / la amaron y la amaron*. Se observa que, para esta oración compleja, el traductor ha de reconstruir inevitablemente los versos teniendo en cuenta la sintaxis china: 等候 / 并不属于你或拥有你的人归来, / 爱你爱你 (denghou bing bu shuyu ni huo yongyou ni de ren guilai, / ai ni ai ni). La traducción palabra por palabra de esta frase china sería la siguiente:

“esperar / + partícula 并<sup>68</sup> (bing, función de aumentar el tono) + no + pertenecer + tú + o + poseer + tu + partícula 的 (de, función copulativa) + persona + regresar , / amar + tú + amar + tú”. Así que, el significado de estos tres versos traducidos al chino ahora sería *esperando a las personas que no te pertenecen ni te poseen regresar, te aman (amarte) y te aman (amarte)*. Aunque se ha modificado de modo claro la estructura de la frase, el traductor ha conseguido reproducir fielmente la idea principal de los versos originales.

Respecto del ejemplo (f), si nos fijamos en la construcción original de la estrofa presentada, advertimos de repente que toda ella está constituida por una sola frase (exclamativa) compleja, larga y llena de comas. La traducción de este tipo de versos u oraciones, como he mencionado, es necesario llevar a cabo una reformulación. Mediante la traducción cuasi-literal de la versión china que ofrezco arriba, podemos apreciar que el traductor no solo ha reconstruido el orden de las palabras, sino que también ha efectuado bastantes cambios. Por ejemplo: la expresión *en vano* ha sido modificada a 还是够不着 (haishi gou bu zhao) (lit. aún no alcanza / aún no ha alcanzado); las palabras *con su mano* del segundo verso han sido omitidas en la traducción china; mientras que *el paisaje rosa* del primer verso se ha cambiado por 玫瑰的风姿 (meigui de fengzi) (lit. encanto de rosa/s); además, se ha añadido en el penúltimo verso la expresión 尽可能 (jin keneng) (lit. lo más posible / al máximo) antes del verbo 伸 (shen, alzar), etc. Todos estos cambios se han hecho siguiendo el estilo literario del propio traductor, con el fin de dar más naturalidad, coherencia y valores retóricos al texto traducido. Aunque han quedado varios elementos “infieles” respecto a los versos originales, las ideas principales de esta estrofa se han reproducido “correctamente”.

En efecto, podríamos decir que, cuando más larga sea la frase original, más cambios habría que efectuar debido a las diferencias estructurales de ambas lenguas (español-chino). Ahora veamos otro ejemplo en el que el traductor ha de mover la posición de un verso con el fin de adaptar la oración a la estructura habitual de la lengua china:

<sup>68</sup> El carácter 并 (bing), como hemos visto anteriormente (vid. 2.2.1.3.1.), aunque sea un conector copulativo (un aspecto que también veremos más adelante), sirve en este contexto concreto para aumentar el tono general de la oración.

g) Poema CCXI, ¡Adiós! Soñando, en el tren, Parte V

[...].

Los altos miradores,  
en donde el sol complica  
colores de cristales  
---malva, rosada su cal nueva---,  
te miran tu alegría.  
---En todos está mi alma  
con la veleta, arriba,  
arriba.

[...].

( ..... )

高高的瞭望台  
注视着你的欢快,  
太阳使那里的色彩  
更加绚丽——紫色、玫瑰色  
掩映着新粉刷的灰白。  
在所有的色彩中  
我的心灵和风标一起  
上升、上升。

( ..... )

(Traducido por Zhao, 1997: 86-87)

Estamos de nuevo ante una frase muy larga, que ocupa cinco versos. En este sentido, se ve claramente que el traductor ha movido el quinto verso, *te miran tu alegría*, directamente al segundo traduciéndolo como 注视着你的欢快 (zhushi-zhe ni de huankuai) (lit. mirando tu alegría). Este empleo, en concreto, es para acercar al máximo el verbo 注视 (zhushi, fijar la mirada) al sujeto 瞭望台 (liaowangtai, mirador) que está

en el primer verso. Tal y como se ha señalado, en la lengua china, no existe la oración compleja en el mismo sentido que en español (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.6.4.). Tampoco se suele utilizar frases muy largas en los poemas. Además, en los casos habituales, el verbo casi nunca se aleja mucho del sujeto. Por lo tanto, desde un punto de vista sintáctico, la técnica aplicada en esta estrofa se considera muy práctica y conveniente en una tarea de la traducción poética español-chino. Antes de terminar este apartado, veamos otro ejemplo sobre el elemento del sujeto:

h) Poema CXXVI, Mariposa Malva, Parte III

---¡Ahí va!

---¡La primavera nueva!

[...].

---¡Qué lastima!

---¡Sí era!

Corren todos

de aquí a allá, ciegos, mudos,  
locos, entre los secos árboles,  
sobre las viejas hojas secas,  
solo porque gritaron:

¡Sí era!

[...].

到那里去了！

新的春天！

(.....)

——真遗憾！

——这就是春天！

大家从这边

奔向那边，盲目、疯狂，  
默默无言，在枯树中间，  
只因为曾有人叫喊：  
这就是春天！

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 79-81)

En este ejemplo, observamos que el verso *sí era*, que aparece dos veces en el poema, ha sido traducido a la oración 这就是春天 (zhe jiu shi chuntian) (lit. esta es la primavera). Como se sabe, en la mayoría de las frases chinas es necesario hacer explícito el sujeto. En el caso de este verso, es necesario indicar claramente el sujeto en la traducción mediante de agregar 它 (ta, él o ella para los no humanos) o 春天 (chuntian, primavera). Así pues, el traductor ha seleccionado 春天 (chuntian, primavera) para hacer más explícita tal idea.

### 2.2.2. Errores cometidos

Aparte de las buenas técnicas aplicadas, ha valido la pena estudiar también los errores cometidos en estas traducciones para determinar convenientemente sus causas y evitarlas en mi traducción. Generalmente, los errores ocurren por la mala lectura del texto original o el desconocimiento cultural de su contexto poético. No obstante, también sucede con frecuencia que hay problemas debidos a una falta de eficacia a la hora de reproducir los mensajes originales. Tales problemas, en realidad, no son “errores” en sí mismos; sin embargo, afectan considerablemente la transmisión de las ideas o los sentimientos poéticos del texto original. Además, puede suceder que el texto traducido carezca de sentido para el lector destinatario, si desconoce la lengua del texto original.



### 2.2.2.1. Mala lectura

La mala lectura es una de las causas más comunes de los errores de la traducción, aunque es un aspecto que, en principio, se podría evitar fácilmente. A continuación, voy a citar cinco ejemplos de traducción que ilustran de forma obvia la falta de “compresión básica” en la primera lectura por parte del traductor:

a) Poema XXX, Monotonía, Parte II

[...].

Las horas son de igual medida  
que todo el mar y todo el cielo  
gris y blanco, seco y duro;  
cada una es un mar, y gris y seco,  
y un cielo, y duro y blanco.

[...].

( ..... )

每页书的大小  
都像整个天空和整个海洋  
灰蒙蒙，硬邦邦，干巴巴，白茫茫；  
每页书都是一片海，灰蒙蒙，干巴巴，  
每页书都是一片天，硬邦邦，白茫茫。

( ..... )

(Traducido por Zhao, 1997: 73-74)

En este ejemplo, se aprecia un error bastante grave: la utilización de 每页书 (mei ye shu, cada página del libro) para traducir *las horas*. El traductor ha confundido la palabra

*horas por hojas*. La verdad es que esta clase de errores se produce con frecuencia en las tareas de traducción, especialmente cuando el traductor tiene una gran cantidad de trabajo. Este error es especialmente relevante y hace que la estrofa resulte incoherente, ya que la locución 每页书 (mei ye shu, cada página del libro) está presente también en el cuarto y el quinto versos para reemplazar *cada una*, cuyo uso carecería de sentido en este contexto. Ahora veamos otro ejemplo en el que la incoherencia, causada por la mala lectura, es aún más evidente:

b) Poema CCXI, ¡Adiós! Soñando, en el tren, Parte V

¡Oh, qué verde te quedas  
atrás, Andalucía,  
qué blanca entre tus agrias  
viñas!

[...].

啊，安达卢西亚  
多么翠绿啊，留在了后面，  
多么洁白啊，  
在你起伏的葡萄园中间！

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 86-87)

En la traducción de este poema, se aprecia que el traductor ha traducido erróneamente la palabra *agrias* a 起伏 (qifu, ondulado / doblado). Es muy evidente que el traductor ha interpretado mal la idea de este verso, por causa de que el adjetivo *agrio* también tiene el significado de *abrupto* en el diccionario. Sin embargo, en este contexto poético, esta palabra se refiere al sabor de las uvas. Por esta razón, el hecho de que se haya utilizado 起伏 (qifu, ondulado / doblado) en el verso, junto con 葡萄园 (putaoyuan, viña / campo de uvas), ha provocado una sensación bastante incoherente e

ilógica, ya que tal adjetivo en chino se emplean por lo general para las montañas, las colinas, los valles, etc. No ha llevado a cabo el traductor el análisis textual pertinente que le permita interpretar el significado del adjetivo en el conjunto del poema.

c) Poema XXVII, Parte II

¡Tan finos como son tus brazos,  
son más fuertes que el mar!

Es de juguete  
el agua, y tú, amor mío, me la muestras  
como una madre a un niño la sonrisa  
que conduce a su pecho  
inmenso y dulce...

你的手臂多么纤细，  
却比大海有力！

海水  
只是玩具，可你，亲爱的，  
却向我，如同母亲向婴儿  
露出笑容，将他引向自己  
宽阔、甜美的胸中……

(Traducido por Zhao, 1997: 72-73)

Traducción cuasi-literal de los versos subrayados:

El agua del mar  
sólo es juguete, pero tú, cariño,  
en cambio a mí, como (una) madre a (un) bebé  
(me) muestras la sonrisa, [...].

Mediante de la traducción cuasi-literal, se ve claramente que, para la parte *me la muestras / como una madre a un niño la sonrisa*, el traductor la ha transformado por 却向我，如同母亲向婴儿 / 露出笑容 (que xiang wo, rutong muqin xiang yinger / luchu xiaorong) (lit. en cambio a mí, como madre a bebé / muestras la sonrisa). Es evidente

que ha ignorado completamente el pronombre *la*, que se refiere al *agua*, y ha traducido solo la información de *muestras la sonrisa*. Hay dos razones posibles: la primera es que el traductor no se ha dado cuenta de que este pronombre se refiere al *agua* y piensa que ese *la* representaría la *sonrisa*; la segunda, que el traductor ha omitido ese pronombre a propósito, porque cree que esa información sería “redundante” en el texto traducido.

No obstante, sea cual sea la verdadera intención de esta omisión, lo cierto es que el traductor debería haber reproducido “fielmente” ese pronombre *la*, pues hace referencia a una metáfora crucial del poema. El poeta ha querido expresar la idea de que él siente como un *niño* en el medio del mar, mientras que el mar como una *madre* le muestra el *agua*, que en ese momento *es de juguete*, para consolarlo y animarlo. En realidad, esta clase de mala lectura sucede con frecuencia, sobre todo, en cuando se traducen oraciones complejas y, además, bastante largas. Ahora veamos dos ejemplos:

d) Poema CXIII, Idilio, Parte III

[...].

Un pajarillo, cerca, canta,  
y el sol, bajo el rosal, trenza, vibrando,  
sus rayos de oro con la yerba fina;  
 y el agua brota, blandamente,  
 perfumada de rosas encendidas  
 y de rosas en sombra.

[...].

( ..... )

身旁，一只小鸟儿歌唱，  
太阳，在玫瑰下面跳荡，  
用小草儿抖动金色的光芒；  
 泉水温柔地喷出  
 火红和阴影中

玫瑰地芳香。

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 78)

e) Poema CLXXVII, Los tres, Parte IV

[...].

Sus últimas estrellas

recoge el cielo, sus tesoros

el mar, yo mi infinito,

y nos vamos del día luminoso

y venimos al día de la vida,

cerrado y dormido.

(.....)

最后的星星

收拾起海洋、天空，

他们的珍宝，我收拾起自己的无穷，

我们关闭着，酣睡着，

离开光辉的白昼

又来到生活的黎明。

(Traducido por Zhao, 1997: 83-84)

En el ejemplo (d), se observa un error de interpretación por parte del traductor. Los dos versos *y el sol, bajo el rosal, trenza, vibrando, / sus rayos de oro con la yerba fina* se han reproducido erróneamente como 太阳，在玫瑰下面跳荡 / 用小草儿抖动金色的光芒 (taiyang, zai meigui xiamian tiaodang / yong xiao caor doudong jinse de guangmang) (lit. el sol, está debajo de rosa/s saltando / y utiliza pequeña yerba para vibrar rayo/s dorado/s). La razón se halla en que el traductor entiende el verbo *trenzar* como la acción *saltar* de un baile y cree que *sus rayos* es el complemento directo del verbo *vibrar*.

En realidad, este tipo de errores de lectura es muy frecuente, sobre todo, cuando una oración española contiene varios verbos en tiempos y modos distintos. La dificultad es aún mayor en los textos poéticos debido al lenguaje metafórico de la poesía. En los poemas, se suele aplicar con frecuencia un verbo a cierta clase de sustantivos que, en realidad, no realizan “voluntariamente” ningún acto; por ejemplo, el mar, la luna, el sol, las flores, etc. Ante esta peculiaridad de la poesía, el traductor tiene bastantes dificultades para estar seguro de qué verbo corresponde a determinado sujeto. Por ello, como indica Ramírez García (2009: 31), ante un trabajo de la traducción poética, es necesario “hacer un análisis interpretativo de todo el texto poético donde se halle la metáfora poética”.

En cuanto al ejemplo (e), el error causado por una mala lectura del traductor también es evidente. Los versos *sus últimas estrellas recoge el cielo, sus tesoros el mar, yo mi infinito*, se han traducido como 最后的星星 / 收拾起海洋、天空, / 他们的珍宝, 我收拾起自己的无穷 (zuihou de xingxing / shoushi qi haiyang, tiankong, / tamen de zhenbao, wo shoushi qi ziji de wuqiong) cuyo significado sería: la/s última/s estrella/s recoge/n el mar y el cielo, su/s tesoro/s, yo recojo mi propio infinito. Evidentemente, el traductor ha confundido la relación entre el sujeto, el verbo y el complemento directo del texto original, ya que el significado correcto de estos versos españoles debería ser: el cielo recoge sus últimas estrellas, el mar recoge sus tesoros y yo recojo mi infinito.

En realidad, para los traductores sinohablantes, este tipo de interpretación errónea es frecuente en una primera lectura. La gramática china impone que el sujeto aparezca casi siempre al principio de una oración, al que sigue el verbo, a veces con un adverbio delante, y finalmente se despliegan los complementos, directos e indirectos. La sintaxis española, por el contrario, es más flexible y la flexibilidad se manifiesta de modo aún más explícito en la poesía. Pero en el caso de estos tres versos el error resulta más grave por cuanto el verbo *recoge* está conjugado en tercera persona del singular; es evidente que el sujeto gramatical es *cielo* y no *estrellas*.

### 2.2.2.2. Desconocimiento cultural

Según Reiß y Vermeer (2014: 25), es muy importante que el traductor sea no solo bilingüe, sino también *bicultural*, es decir, que conozca con la misma profundidad las culturas y tradiciones de las dos comunidades lingüísticas. En las traducciones existentes de los poemas de *Diario*, podemos observar un caso en el que el desconocimiento cultural del contexto de la creación poética ha causado una mala interpretación del texto por parte del traductor, lo que naturalmente ha producido un “error” en el texto traducido:

a) Poema CLXIV, Parte IV

Oh mar, *cielo rebelde*  
caído de los cielos!

啊，大海，造反的蓝天  
跌落在地面！

(Traducido por Zhao, 1997: 81)

Ante este poema tan corto y sencillo, hay que tener en cuenta un aspecto muy importante relacionado con los sentimientos del poeta en ese momento. No podemos olvidar que estos dos versos se encuentran en la cuarta parte de *Diario*, “Mar de retorno”, escrita durante el viaje por mar de regreso a España. El poeta, embarcado de nuevo, continúa dando nuevos valores y significados al mar y al cielo. De hecho, como señala Predmore (2011: 230), el mar de ese momento, percibido como *cielo rebelde* por el poeta, comparte unas características parecidas a Lucifer, el *ángel rebelde*. Así, se diría que aquí *cielo rebelde*, metafóricamente *caído de los cielos*, está definido como si fuese *ángel rebelde* caído de los otros ángeles del cielo.

No obstante, en la traducción de este segundo verso, no se ha reproducido esta idea fundamental. El traductor ha modificado este segundo verso y ha escrito 跌落在地面 (dieluo zai dimian) (lit. caído o se cae en suelo / tierra), omitiendo así el sintagma *los*

*cielos* del poema original. Podríamos deducir que el traductor ha ignorado tal sustantivo, *cielos*, porque no es fácil de traducir su pluralidad metafórica, dado que en el mundo real solo existe un cielo. Es muy probable que tampoco se haya dado cuenta del significado profundo de esta metáfora.

De hecho, en el caso de este poema, aunque se hubieran traducido estas palabras de forma “adecuada” y literal, la mayoría de los lectores chinos no habrían sido capaces de percibir este elemento simbólico del verso original por carecer de conocimientos previos sobre la cultura occidental:

Todo texto, como producto humano, incluye implícita o explícitamente ideologías, costumbres, creencias, etc., inherentes a cada individuo como miembro y producto de una cultura [...] cuando hablemos de traducción, sobre todo literaria, necesariamente lo haremos de cultura, más concretamente de “culturas”: la del texto original y la del texto de llegada y podemos incluso llegar más lejos y afirmar que, como consecuencia, la variable “cultura” condiciona cómo se traduce un texto [...]. (Marcelo Winitzer, 2007: 56)

En este sentido, respecto de las oraciones literarias y metafóricas, halladas en un determinado contexto cultural, según señala Ramírez García (2009: 37), “la expresión metafórica tiene un significado que el autor del texto usa para expresar su intención que es subjetiva”; por eso, el traductor debería relacionar “el significado de la expresión metafórica con su sentido metafórico” en la traducción. En muchas ocasiones los lectores no pueden comprender esos sentidos metafóricos aunque estén muy bien traducidos y recreados. En casos como este, pues, haría falta que el traductor provea al lector de estos conocimientos, o bien en los textos mismos, o en una nota a pie de página.



### 2.2.2.3. Falta de la reproducción del mensaje original

Un aspecto muy importante que habríamos de tener en cuenta en el trabajo de la traducción poética, es la “falta de eficacia” en la reproducción del texto original. El texto consta de significados literarios, tanto directos como indirectos. Como pone de manifiesto Xu (1925: 47-48), ocurre con frecuencia que, cuando se traducen los poemas occidentales al chino, se pierde inevitablemente cierta idea esencial de los versos originales<sup>69</sup>. En este sentido, es deber del traductor elegir un modo más “apropiado” de reproducir el texto para poder reducir al mínimo las posibles faltas de la transmisión de los sentimientos poéticos. A continuación, veremos unos ejemplos en los que se manifiestan ciertos puntos bastante llamativos que, quizás, se puedan mejorar:

a) Poema I, Parte I

¡Qué cerca ya del alma  
lo que está tan inmensamente lejos  
 de las manos aún!

[...].

¡Oh, qué dulce, qué dulce  
 verdad sin realidad aún, qué dulce!

有些事如此贴近心灵  
 虽然离双手依然  
 如此遥远！

(.....)

<sup>69</sup> Aquí he de señalar que, en algunos casos necesarios, los traductores chinos intentan recuperar las ideas esenciales de la poesía original mediante la nota a pie de página. No obstante, como destaca Carbonell i Cortés (1997: 107-108), “en la mayoría de las ocasiones, ni siquiera añadiendo notas va a poder expresar el referente original con toda su riqueza”, dado que la inteligibilidad entre lenguas y culturas no está supeditada siempre a una cuestión de mera información.

真是美妙的事，  
有些真实却未实在，美哉！

(Traducido por Lee, 2004: 49)

Traducción cuasi-literal:

¡Algunas cosas tan pegadas (y) cerca del alma  
aunque de las manos aún  
tan lejos!

[...].

¡Qué cosa (verdaderamente) magnífica,  
un poco real pero aún no existente, qué hermoso!

En la traducción de este poema, el traductor ha realizado dos cambios notables que resultan poco justificables. El primero es utilizar 有些事 (you xie shi, algunas cosas / algunos asuntos) para traducir el pronombre *lo*. Como ya hemos visto anteriormente, el uso del pronombre relativo no existe en el chino actual (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.6.4.). Por lo tanto, en la mayoría de las ocasiones, el traductor intenta traducir aclarando el referente. No obstante, una de las características más importantes de la poesía china es la “belleza de lo implícito” (Liu, 1989: 290). Es muy evidente que en la primera estrofa el poeta no ha querido explicitar qué es *lo que está cerca ya del alma*. Por este motivo, el hecho de traducir este pronombre (*lo*) por 有些事 (you xie shi, algunas cosas / algunos asuntos) ha “destruido” la belleza implícita del poema original. La verdad es que, para poder conservar este elemento, sería mejor ignorar el sujeto en estos tres versos y presentarle al lector una imagen puramente “inefable”<sup>70</sup>.

El otro cambio que podríamos considerar poco apropiado es la modificación de la palabra *dulce* que aparece tres veces en la última estrofa. Se ve que el traductor ha eliminado un *dulce* del primer verso, traduciendo solo el otro *dulce* al 美妙 (meimiao, magnífico / maravilloso); mientras que el último *dulce* del segundo verso lo traduce a

---

<sup>70</sup> Aunque puede ocurrir que dos lenguas diferentes prefieran formatos estructurales diferentes, en la mayoría de las ocasiones no es muy aconsejable añadir “un nuevo mensaje” durante el proceso de la modificación de la estructura (Hatim y Mason, 1995: 221).

美哉 (mei zai) que es la forma relativamente antigua de decir *qué hermoso* o *qué bello*. Aunque desconozco la intención de estos cambios, me atrevería a decir que el traductor ha intentado evitar la repetición del adjetivo, porque la repetición de una misma palabra con demasiada frecuencia en un texto se considera como una falta estética en la literatura china. No obstante, desde mi punto de vista, el traductor debería haber repetido el mismo adjetivo tres veces como en el poema original, porque es la palabra clave de esta estrofa. Este problema concreto, en realidad, se observa en otro poema traducido:

b) Poema CXXVI, Mariposa Malva, Parte III

---¡Ahí va!

---¡La primavera nueva!

Corren todos un punto, mudos, ciegos,  
locos, sin saber qué era,  
solo porque gritaron:  
¡Ahí va la primavera nueva!

[...].

Corren todos  
de aquí a allá, ciegos, mudos,  
locos, entre los secos árboles,  
sobre las viejas hojas secas,  
solo porque gritaron:  
¡Sí era!

[...].

Y caen, al fin, mustios,  
como una yerba muerta  
quemada de ansia. Al lado de su sueño,  
la mariposa malva se ha quedado quieta.

到那里去了！

新的春天！

大家沉默、盲目，  
疯狂地奔向同一地点，不知所以然，  
只因为有人叫喊：  
到那里去了，新的春天！

(.....)

大家从这边

奔向那边，盲目、疯狂，  
默默无言，在枯树中间，  
只因为曾有人叫喊：

这就是春天！

(.....)

他们终于垂头丧气，  
像一棵枯死的草  
被渴望烧焦。在他们的梦乡，  
紫蝴蝶已变得安详。

(Traducido por Zhao, 1997: 79-81)

En este poema, hay tres adjetivos que aparecen dos veces en diferentes estrofas: *mudos*, *ciegos* y *locos*. Para las palabras *ciegos* y *locos*, se han empleado las mismas traducciones en el texto chino. No obstante, en cuanto al adjetivo *mudos*, el traductor ha reproducido el primero como 沉默 (*chenmo*) (lit. en silencio) y el segundo como 默默无言 (*momo-wuyan*), estructuralmente “reduplicación 默 (*mo*, silencioso) + sin + decir / hablar”. Desde un punto de vista léxico, ambas palabras sirven para traducir *mudos*, aunque la expresión 默默无言 (*momo-wuyan*) tiene un sentido más clásico, porque el uso del carácter 言 (*yan*, decir / hablar) tiene una relación directa con el chino antiguo. No obstante, independientemente de cuál seleccionemos para el texto traducido, es fundamental respetar la misma palabra ambos versos, dado que la “repetición” de estas tres palabras se considera un elemento importante en el poema original.

Aparte de eso, en la última estrofa existen dos palabras “mal” traducidas: el empleo de 终于 (zhongyu) para la expresión *al fin* del primer verso y el uso de 安详 (anxiang) para la palabra *quieta* del último verso. La mala traducción procede del hecho de que 终于 (zhongyu) significa *por fin* y en chino tiene un sentido respectivamente positivo; mientras que 安详 (anxiang), cuyo significado es *sereno* o *calmado*, se utiliza generalmente para las personas mayores, o sea, el aspecto y la característica de la vejez. En consecuencia, es muy evidente que estas dos expresiones en chino se oponen a las ideas del poema original y están en contradicción, por tanto, con el sentido poético de la estrofa.

c) Poema II, Parte I

Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen  
y las raíces vuelen.

根与翅膀。但翅膀生根  
而根却飞翔。

(Traducido por Zhao, 1997: 71)

Traducción cuasi-literal:

Raíces y alas. Pero las alas arraigan  
pero las raíces vuelan.

La traducción de este poema, gracias a la simplicidad de estos dos versos, se considera estructuralmente “fiel” al texto original. Como se ve, la única modificación efectuada se encuentra en el tono adversativo del segundo verso. En el primer verso del poema original aparece el conector *pero*, cuya función es introducir una oración adversativa añadiendo nuevas ideas y cualidades (Maričić y Durić, 2011: 97); por tanto, el traductor ha recurrido naturalmente a un conector adversativo chino 但 (dan, pero). Con la intención de mantener este tono adversativo, el traductor ha utilizado también un conector que tiene función adversativa para traducir el conector copulativo y del segundo verso: 而 (er, pero). Hay que señalar que esta modificación produce un

resultado bastante natural. En el caso de este verso, su función es simplemente la de complementar al conector 而 (er) para aumentar así el tono general de adversatividad y, del mismo modo, hacer que las dos partes de esta frase tengan la misma cantidad de sílabas, ya que ahora cada una de ellas posee igualmente cinco caracteres.

Esta forma de traducir, aunque hace que el texto chino gane en belleza y naturalidad, oculta en realidad una emoción muy importante que ha querido transmitir el poeta. En el poema original los dos verbos están en el modo subjuntivo y presentan un valor simbólico. En efecto, estos dos versos concretos dan cierta sensación de impotencia y un deseo oculto en el poeta. El recurso al subjuntivo da a entender que, en el propio mundo del poeta, las alas, un símbolo del vuelo y la libertad, deberían quedar atrapadas en tierra; mientras que las raíces, cosas que lo atan psicológicamente, deberían emprender el vuelo y escapar. Todos estos elementos, en realidad, tienen mucho que ver con el estado del ánimo del poeta y el conflicto interior que es fuente de angustia incesante. En ese momento, existe “una tensión dialéctica entre el niño y el adulto” en el interior del poeta (Urrutia Gómez, 2017, 38:57-39:02) y se está esforzando por liberarse de su atadura “infantil” al pasado.

Así pues, la traducción cuasi-literal del poema no ha podido lograr expresar esa complejidad; el texto traducido pierde, inevitablemente, los valores del texto original.<sup>71</sup> Como sabemos, en la lengua china no existe la conjugación verbal ni, por tanto, el modo subjuntivo. En consecuencia, para traducir los versos que, mediante el modo verbal, expresan una idea profunda e incluso metafórica y simbólica, es necesario “crear” una nueva forma lingüística. Se trataría, pues, no solo de reconstruir la frase añadiendo algunos complementos que podrían transmitir la misma idea, sino también de seleccionar con mucha atención los conectores que se emplean. En el caso de este poema, es obligatorio agregar un *verbo optativo* chino (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.2.2.) en cada uno de estos dos versos, cuya función en este contexto equivalente a *podría* o *que pueda*, antes de los verbos principales *arraigar* y *volar*, con el propósito de expresar esa idea de “lo deseado”, pero irrealizable.

---

<sup>71</sup> En una traducción, la equivalencia se considera la relación importante entre el texto meta y el texto original en la que se puede mantener la misma función comunicativa, del mismo nivel, en ambas culturas (Reiß y Vermeer, 2014: 128). En otras palabras, si tal función no se cumple, no existirá el “igual valor” entre los textos (Reiß y Vermeer, 2014: 123).

## d) Poema XXVIII, Cielo, Parte II

Cielo, palabra  
del tamaño del mar  
 que vamos olvidando tras nosotros.

天，  
海一样大的语言，  
 我们会把它忘在身后边。

(Traducido por Zhao, 1997: 73)

En este pequeño poema, el mayor cambio que se ha efectuado en la traducción se encuentra en la parte *palabra del tamaño del mar*. Se ve que el traductor la cambia por 海一样大的语言 (hai yiyang da de yuyan) siguiendo el orden “mar + mismo / igual + grande + partícula 的 (de, función copulativa) + idioma / lengua” que significaría en español *grande como el idioma del mar*. De hecho, cambiar el sustantivo *tamaño* por el adjetivo *grande* podría dar más valor estético al texto traducido, pues las palabras que significan *tamaño* en chino no se aplican usualmente al *mar* ni contienen un sentimiento poético; por ejemplo, 大小 (daxiao, lit. grande pequeño, forma coloquial de *tamaño*), 尺寸 (chicun, tamaño / talla / medida), 体积 (tiji, tamaño / volumen de figura), etc.

No obstante, la sustitución de *palabra* por *idioma*, por el contrario, se consideraría un cambio inadecuado. La palabra china 语言 (yuyan, idioma / lengua) es un término bastante formal y profesional. En el caso de este verso, habría sido aconsejable que el traductor hubiera empleado un vocablo lingüísticamente más parecido a *palabra* en español; por ejemplo, 字 (zi, palabra / tipo de letra / carácter), 词 (ci, palabra / frase), 文字 (wenzi, escritura / caracteres / lengua escrita), etc.

## e) Poema LVII, Parte III

Te deshojé, como una rosa,  
 para verte tu alma,

y no la vi.

[...].

像一朵玫瑰

我将你的叶片摘下，

为了看清你的心灵

却没有看清。

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 73-74)

En la traducción de esta estrofa, el traductor ha empleado la palabra 心灵 (xinling) para traducir *alma*, en lugar de utilizar 灵魂 (linghun). Como ya hemos visto anteriormente las sutiles diferencias entre estas dos palabras en chino, parece que ambas serían “correctas” para la traducción de *alma* y que 灵魂 (linghun) representa una idea más metafísica que 心灵 (xinling). Asimismo, para seleccionar la más adecuada a la traducción, sería necesario analizar al principio el contexto de la creación del texto original teniendo en cuenta la situación del poeta.

En el caso de este poema concreto, habría que tener en cuenta que son unos versos escritos durante los primeros días de la llegada del poeta a los Estados Unidos, ya que es el primer poema de la tercera parte de *Diario*. Antes de partir de España, el poeta ya ha expresado explícitamente la idea de que el *alma* de su amor Zenobia es la más *sana* (vid. Poema XXV, Parte I). Por este motivo, después de reunirse con ella, se ha manifestado el deseo de *deshojarla como una rosa para ver su alma*. Partiendo de estos puntos, se entendería que esa *alma* de Zenobia, la más *sana*, representaría simbólicamente algo no solo psicológico sino también amoroso e incluso filosófico. En este sentido, el empleo de la palabra 灵魂 (linghun) en este verso podría ser mejor que 心灵 (xinling), empleada por el traductor, puesto que daría una sensación más profunda de la vida y de lo invisible y lo inexplicable.

f) Poema XCVI, Parte III



[...].

---¡Qué bien se está, contigo,  
en todas partes, ¡nueva,  
aislada, solitaria  
primavera!

[...].

(.....)

——无论在哪里  
和你在一起，真叫人喜欢！  
新的、孤独的  
春天！

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 77)

En este ejemplo, observamos que el traductor ha traducido *aislada* y *solitaria* a un solo adjetivo 孤独 (gudu, solitario / solo). Probablemente el traductor ha pensado que las palabras *aislada* y *solitaria* en chino son sinónimos y no haría falta la repetición de esta idea, que resultaría redundante. No obstante, estos dos adjetivos tienen dos significados ligeramente distintos. Por lo tanto, habría sido conveniente traducir los dos para ofrecer al lector una imagen relativamente más “completa” de los sentimientos de aislamiento y soledad presentes en el poema original. Ahora veamos otro ejemplo en el que, por la modificación voluntaria del traductor, se ha limitado presentar la idea del texto original:

g) Poema CXVII, Canción, Parte III

¡Yo sólo vivo dentro

de la primavera!  
¿Los que la veis por fuera  
qué sabéis de su centro?  
---Si salís a su encuentro,  
mi sueño no se altera...---  
¡Yo sólo vivo dentro  
de la primavera!

我独自  
生活在春天里！  
从外部观看的人们  
知道什么底细？  
即使你们迎接她，  
我的梦也不会改变……  
我独自  
生活在春天！

(Traducido por Zhao, 1997: 79)

En esta traducción casi literal y bastante fiel desde un punto de vista estructural, se aprecia que el traductor ha traducido “incorrectamente” la palabra *sólo*, que aparece dos veces en el poema original, a 独自 (duzi) que significa *solo* en el sentido de *sin compañía*. Aunque este empleo ha aumentado retóricamente el valor estético del texto traducido, en realidad, ha modificado el sentimiento y la idea que quiere destacar el poeta. En este sentido, como en el ejemplo anterior, el traductor debería haber traducido tal palabra según su significado original.

h) Poema CCVII, Parte V

Te digo al llegar, madre,  
que tú eres como el mar; que aunque las olas  
de tus años se cambien y te muden,  
siempre es igual tu sitio,

al paso de mi alma.

[...].

告诉你，我来时，母亲，  
你像海一样；虽然你年岁的  
浪花千变万化而改变了你，  
我的灵魂走过时，  
你的位置永远不变。

(.....)

(Traducido por Wang, 1969: 45)

En la traducción de esta estrofa presentada, advertimos de nuevo una modificación “inapropiada” que es el empleo de 我来时 (wo lai shi) (lit. cuando yo vengo / venga) para sustituir *al llegar* del verso original. Por un lado, el uso del verbo 来 (lai, venir) ha cambiado ligeramente lo que quiere decir el poema original y, además, este verbo se considera una palabra monocarácter relativamente coloquial comparando con otros sinónimos como 抵达 (dida, llegar), 到达 (daoda, llegar) y 到来 (daolai, venir). Por otro lado, la expresión 我来时 (wo lai shi, cuando yo vengo) ha ocultado la “prisa” que quiere expresar el poeta. Según la fecha indicada al inicio de este poema, se nota que estos versos han sido escritos en el primer día de la llegada del poeta a Moguer con su esposa recién casada. Por lo tanto, en la traducción de estas palabras concretas, habría de transmitir cierta sensación de “rapidez”, expresada en el verso original, ofreciendo del mismo modo una idea de *tan pronto como he llegado* en chino. Antes de entrar a la parte siguiente, habríamos de echar un vistazo a un ejemplo peculiar respecto del juego de palabras:

i) Poema CXCI, Todo, Parte IV

[...].

¡Tú, mar y tú, amor, míos,  
cual la tierra y el cielo fueron antes!  
¡Todo es ya mío ¡todo! digo, nada  
es ya mío, nada!

(.....)

你，我的大海，还有你，我的爱情，  
犹如从前的大地和天空！  
一切都属于我，一切！一切都不属于我，一切！  
我说什么都行！

(Traducido por Zhao, 1997: 85-86)

Para poder entender la emoción expresada en este poema, sobre todo, esta última estrofa presentada, es necesario tener en cuenta los análisis del poema realizados por Predmore (2011: 253): la tierra y el cielo nombrados en el segundo verso son la tierra y el cielo de Moguer, o sea, el mundo de la niñez del poeta; mientras que el mar y el amor del primer verso representan un nuevo mundo del adulto y este nuevo mundo del poeta ha bien reemplazado su mundo infantil. En esta transformación de valores, se entiende que este *todo* pertenece al mundo semántico del niño y *nada* pertenece al mundo simbólico del adulto.

No obstante, si fijamos en la traducción de los dos últimos versos subrayados, *todo es ya mío ¡todo! digo, nada / es ya mío, nada*, advertimos que los versos traducidos al chino no han podido reproducir los significados figurados de *todo* y *nada* que representan simbólicamente la idea crucial del poema original. Es decir, el traductor ha traducido estos dos versos como 一切都属于我，一切！一切都不属于我，一切！ / 我说什么都行 (yiqie dou shuyu wo, yiqie! yiqie dou bu shuyu wo, yiqie! / wo shuo shenme dou xing) (lit. todo me pertenece, ¡todo! nada me pertenece, ¡nada! cualquiera que digo se puede), utilizando la estructura “*todo* + partícula 都 (dou, función de “todo” referido al sustantivo anterior) + pertenecer + yo, + *todo!* + *todo* + partícula 都 (dou) + no + pertenecer + yo, + *todo!* / + yo + decir + cuál / cualquiera + partícula 都 (dou) + poder”. Aunque esta oración en chino ha transmitido bien, desde un punto de vista

semántico, el significado del texto original, en realidad, no se han diferenciado las palabras *todo* y *nada* en esta traducción.

Para comprender mejor este aspecto, aquí cabe destacar que la palabra *nada* no existe en chino, o mejor dicho, no existe de la misma forma y en el mismo sentido como en español. En *Diccionario práctico español-chino* (Chen y Zhou, 2012: 352), *nada* tiene los siguientes significado: 不存在 (bu cun zai, no existe), 乌有 (wu you, no existente / en la ilusión), 决不 (jue bu, nunca / jamás), 无论如何也不 (wu lun ru he ye bu, de ninguna manera), 什么也没有 (shen me ye mei you, no hay nada). En *Oxford Advanced Learner's English-Chinese Dictionary* (Li, 2002: 1001), *nothing* (*nada*) tiene estos significados: 没什么 (meishenme, no es nada), 没什么东西 (mei shenme dongxi, no hay ninguna cosa), 无物 (wuwu, ningún objeto), 一个也没有 (yige ye meiyong, no hay ni uno). Se ve claramente que *nada* no tiene un significado independiente y definido en chino, puesto que casi todos sus significados aparecidos en ambos diccionarios son perífrasis. En realidad, esta clase de palabras nunca se puede traducir literalmente (Lu y Lü, 1998: 50), porque ni siquiera se encuentra una traducción literal. Por este motivo, en la traducción español-chino, *nada* siempre se ha considerado una palabra que exige una recreación textual según su contexto.

En el caso de estos dos versos, pues, el traductor ha empleado la palabra 一切 (yiqie, todo) con la partícula 都 (dou, *todo* referido al sustantivo anterior), que precede el carácter 不 (bu, no), expresando una negación total, para reproducir la idea de *nada*. Este modo de traducción no tiene, en realidad, ningún problema en sí mismo, dado que es una expresión que utilizaría la mayoría de los hablantes del chino. Sin embargo, con esta expresión, se oculta la emoción profunda del poeta<sup>72</sup>. La verdad es que, para poder evitar eso, aunque sea muy difícil, haría falta encontrar una equivalencia más “adecuada” en la que *todo* y *nada* se presentan de modo distinto en los versos chinos.

<sup>72</sup> Como ya pone de relieve Carbonell i Cortés (1997: 107-108), el traductor puede ser perfectamente bilingüe, e incluso bicultural, para comprender el concepto expresado en la lengua original, pero al mismo tiempo no ser capaz de verterlo al texto traducido sin forzar el texto o añadir una nota explicativa.

#### 2.2.2.4. Carencia del sentido en el texto chino

Otro aspecto que he de destacar es la carencia de sentido en el texto traducido al chino. Este tipo de “error”, aunque relativamente menos frecuente, es el que afecta más al lector destinatario, dado que causa una dificultad de comprensión más “directa” y notable. Veamos el primer ejemplo:

a) Poema LXIV, Parte III

Bebimos, en la sombra,  
nuestros llantos  
confundidos...

Yo no supe cuál era  
el tuyo.  
¿Supiste tú cuál era el mío?

树荫下  
我们同饮  
流在一起的哭泣……

我分不清  
哪是你的。  
你可知道哪是我的？

(Traducido por Zhao, 1997: 76)

En este poema, he de destacar el empleo de 哪 (na, cuál) para la traducción de *cuál* que aparece dos veces en el poema original. El carácter 哪 (na), uno de los pronombres interrogativos más utilizados chinos (Liu, Pan y Gu, 2004: 91), normalmente se junta con un clasificador para iniciar una pregunta con la que determinar a una persona o un objeto concreto; por ejemplo: “哪 (na) + clasificador 个 (ge)” (lit. cuál) o “哪 (na) + clasificador 本 (ben) + 书 (shu, libro)” (lit. cuál libro). El problema de su uso en este

poema concreto es que, cuando este carácter se utiliza solo, su significado, por lo general, se interpreta como 哪里 (nali, dónde) que es un *pronombre interrogativo locativo*. Por lo tanto, este poema traducido al chino, probablemente no se comprende claramente a la primera lectura. En efecto, para que 哪 (na) se entienda con suficiente claridad como *cuál*, es necesario que preceda un clasificador. En los dos versos traducidos, el traductor no ha aplicado ningún clasificador: la palabra *llantos* en chino, 哭泣 (kuqi), es un verbo utilizado como sustantivo.

Tal y como se ha explicado en la primera parte, en muchas ocasiones, los verbos chinos se usan indistintamente como sustantivos (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.2.4.). Por esta razón, en el chino actual, cuando se aplica este tipo de sustantivos “verbales”, se haría necesario, por lo general, emplear un clasificador nominal con el fin de concretarlos y determinarlos. En el caso de este poema, la palabra 哭泣 (kuqi, llanto) suele exigir el clasificador 段 (duan) que significaría *período* en español. No obstante, en este contexto metafórico, si este clasificador no aparece y antecede a 哭泣 (kuqi, llanto) en la primera estrofa, no es aconsejable que se use por primera vez con el indicador de interrogación 哪 (na) en la segunda estrofa, puesto que da una sensación bastante confusa e incoherente. En este sentido, sería más conveniente cambiar la palabra 哭泣 (kuqi, llanto) a 眼泪 (yanlei, lágrima) o 泪水 (leishui, lágrima), porque en este caso se podría simplemente emplear la partícula 些 (xie, función de pluralidad) después del carácter 哪 (na) para indicar la idea de *cuál* sin el posible motivo de confundirse con *dónde*. Veamos otro ejemplo:

b) Poema CVI, Parte III

¿Sencillo?

Las palabras

verdaderas;

lo justo para que ella, sonriendo

entre sus rosas puras de hoy,

lo comprenda.

[...].

简单？

真正的

语言，

正是为了她面带微笑

在今日纯洁的玫瑰中

看懂。

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 77-78)

Un problema bastante llamativo de la traducción de este poema es el empleo de 看懂 (kan dong) para el último verso de la primera estrofa *lo comprenda*. El carácter 看 (kan) significa *mirar* o *ver*, mientras que 懂 (dong) es *comprender* o *entender*. El conjunto de estos dos verbos chinos, 看懂 (kan dong), se utiliza por lo general para acciones realizadas por los ojos; por ejemplo, comprender el contenido de un libro o un artículo, entender lo que quiere decir una película, conocer bien cómo se realiza un acto mediante de la observación, etc. En ese sentido, resulta poco preciso aplicar esta expresión al texto chino. Además, el pronombre *lo* del texto original no puede reproducirse de forma explícita en el poema chino, pues no hay ningún referente en los versos anteriores. Por lo tanto, lo más adecuado sería traducir simplemente el verbo *comprender* de forma más fiel (ej. 理解 lijie, 明白 mingbai) sin agregar otros complementos lingüísticos como el verbo 看 (kan, ver / mirar).

Existe, además, otro problema notable en la reproducción de los dos penúltimos versos de la primera estrofa: *lo justo para que ella, sonriendo / entre sus rosas puras de hoy*. Se advierte que el traductor ha empleado una traducción casi literal, 正是为了她面带微笑 / 在今日纯洁的玫瑰中 (zhengshi weile ta mian dai weixiao / zai jinri chunjie de meigui zhong), siguiendo la estructura “justo + ser + para + ella + cara + llevar + sonrisa / + en + hoy + puro + partícula 的 (de, función copulativa) + rosa/s + sustantivo de ubicación 中 (zhong, en / dentro / entre)”. Se trata de una oración poco comprensible en chino, especialmente para los lectores que no pueden leer el poema original. La causa



radica en que no está presente signo de puntuación alguno ni se ha colocado bien el sujeto 她 (ta, ella) de acuerdo con la sintaxis china. Es muy evidente que el traductor ha traducido estos versos de este modo con el objetivo de ser “fiel” a la estructura de la frase española. Sin embargo, aunque la fidelidad se considera el requisito más “básico” en la traducción (Zhao, 1981: 415), si un texto no fuese capaz de ser lingüística y lógicamente comprensible para la mayoría de los destinatarios, su producción pierde valor desde un punto de vista literario. Como ponen de manifiesto Reiß y Vermeer (2014: 98), una oración traducida debería ser coherente tanto en sí misma como en su situación conjunta, o sea, en el texto entero. Ahora veamos el último ejemplo:

c) Poema CCXV, Soñando “aurora en el mar”, Parte V

El gallo canta, sin respuesta,  
 en la proa, que rompe,  
 firme, la madrugada grana, gris y fría;  
 y su grito se pierde, solo,  
 por el mar, contra el sol que se levanta  
 por un hueco fantástico de nubes.

[...].

雄鸡在歌唱，没有回声，  
 在船头，坚定地  
 打破灰红相间、寒冷的黎明；  
 啼声在海上自行消逝，  
 碰上正在云霞奇妙的空洞中  
 升起的旭日。

(.....)

(Traducido por Zhao, 1997: 88)

En la traducción de este poema, se ve claramente el uso poco adecuado de la palabra 歌唱 (gechang) en el primer verso para traducir *canta* del verso original. Aunque es

verdad que el verbo 歌唱 (gechang) en chino significa efectivamente *cantar*, es poco habitual aplicarlo al *gallo*, ya que se utiliza normalmente para las personas y los pájaros. La verdad es que, desde un punto de vista sociolingüístico, los verbos más apropiados que se usan para el sonido que emiten los gallos son: 叫 (jiao, llamar / gritar), relativamente más coloquial, y 鸣 (ming, sinónimo de 叫 {jiao}), haciendo referencia al chino antiguo.

### 2.3. Traducciones de poemas en prosa

En *Diario de un poeta recién casado* casi la mitad de poemas están en prosa, sobre todo, en la tercera y la última partes. No obstante, en las ediciones publicadas en chino, solo se han encontrado cinco de ellos, presentados en una antología en la que se seleccionan unos poemas de los poemarios más conocidos de Juan Ramón Jiménez. A continuación, vamos a echar un vistazo a estos cinco poemas por el orden cronológico:

#### a) Poema LXXXII, Cementerio, Parte III

Se he quedado esta pequeña aldea de muertos, olvido que se recordara, al amor de unos árboles que fueron grandes en su niñez agreste, pequeños, hoy que son viejos, entre los terribles rascacielos. La noche deja, ahora, paralelos los vivos que duermen, un poco más alto, con los muertos que duermen, un poco más bajo, hace un poco más de tiempo y para un poco más de tiempo. ¡Paralelos hacia un infinito cercano en el que no se encontrarán!

Quita el viento y pone, cegándome de un agudo blandor, la nieve ---que se irisa en sus altos remolinos, a la luz de las farolas blancas---, de las tumbas. Las horas agudizan la sombra, y lo que descansó en la luz del día, está despierto, y mira, escucha y ve. Así, los sueños de estos muertos se oyen, como si ellos soñaran alto, y su soñar de tantos años, más vivo que el soñar de los muertos de una noche, es la vida más alta y más honda de la ciudad desierta.

死者的小小村落留在让人回忆的遗忘里，在一些树的庇荫下，在农村童年时，树高大，如今在吓人的摩天大楼之间，树又老又小。此刻，夜使生者睡在高一点，

与睡在低一点的死者平行，一些时间过去了，一些时间未到。并排通往相邻的无限，虽然永不相遇！

风从墓碑扫走雪又堆回来，以其强烈的白色使我目眩，在白色街灯的光线照耀下，于其高高回旋柱内变色。时间使幽暗更清楚了，无论什么在白天里休息的，如今都已醒来，瞧瞧，听听，看看。如此就听到这些死者的梦，仿佛他们在大声作梦，而他们梦了这么多年，比死者一夜所梦更活生生的是，在荒废城市里最高最深的生命。

(Traducido por Lee, 2004: 50)

Desde un punto de vista lingüístico y literario, reproducir la poesía en prosa del español al chino siempre se considera menos difícil que traducir los poemas en versos, ya que el lenguaje que se utiliza en las prosas poéticas es relativamente más similar al lenguaje hablado. No obstante, no siempre es fácil transmitir “adecuadamente” los sentimientos que quiere expresar el poeta. En este poema presentado, por ejemplo, se nota que el poeta ha dedicado unas líneas para describir el entorno y el ambiente de un cementerio de Nueva York y, asimismo, pone de manifiesto lo que se siente estando en este lugar tranquilo y lejos de los ruidos de la gran ciudad estadounidense. Ahora bien, cabe mencionar que, en la cultura asiática, los cementerios casi siempre representan lo desagradable y lo sombrío. Por lo tanto, para poder traducir bien los elementos líricos de este poema, es necesario emplear cierto tipo de vocabulario con el fin de reducir al mínimo esa posible sensación “horrorosa” que podría causar al lector chino.

En este sentido, se aprecia que el traductor ha utilizado la expresión 小小 (xiaoxiao) para traducir la palabra *pequeña* subrayada en la primera línea del primer párrafo. El carácter 小 (xiao) significa *pequeño* y su reduplicación en este contexto determinado expresa cariño o afecto. Se podría entender que su uso en este texto lírico equivale al uso diminutivo (*pequeñito*) en la lengua española, ya que tiene como objetivo dar una sensación un poco más “cariñosa” y “agradable” a aquella *aldea de muertos* presente en la primera frase del poema.

Además, si nos fijamos en la traducción del sustantivo *sombra*, subrayada en el segundo párrafo, advertimos que el traductor lo ha reproducido con una palabra que normalmente se usa como adjetivo: 幽暗 (youan). En realidad, 幽暗 (youan), aunque

significa literalmente *oscuro* o *sombrío*, es una palabra relativamente “romántica” en chino. De hecho, el conjunto del carácter 幽 (you, silencioso / tranquilo / sin ruido) y el 暗 (an, oscuro / sin claridad) se emplea, muchas veces, para describir la tranquilidad de los bosques y jardines. Así pues, su uso en esta traducción ha logrado perfectamente ofrecer una sensación de comunicación con la naturaleza y de paz interior.

En cuanto a la expresión *hace un poco más de tiempo y para un poco más de tiempo*, subrayada en el primer párrafo, se observa que el traductor la ha formulado como 一些时间过去了, 一些时间未到 (yixie shijian guoqu-le, yixie shijian wei dao) (lit. algún tiempo ha pasado, algún tiempo no ha llegado). En realidad, esta oración no solo puede considerarse correctamente escrita, sino que, además, se adapta a la forma lírica de la poesía y la prosa chinas actuales. Ahora bien, si el efecto estético es adecuado, ha perdido cierta “fidelidad” respecto al original. Para Zhao (1981: 415-416), en un trabajo de la traducción primero hay que dar prioridad a la fidelidad y solo luego se podrá prestar atención a otros elementos como la expresión adecuada y la “elegancia” del texto traducido. Sin embargo, desde un punto de vista poético, tal como señala Shu (1998: 664-665), un poema traducido debería ser el “otro poema” del poema original. Es decir, para traducir bien un poema extranjero al chino, se considera muy importante –y, en cierta medida, casi obligatoria– la recreación poética.

En el caso que nos ocupa, la recreación se manifiesta en la traducción de las palabras *y mira, escucha y ve* del segundo párrafo. Se aprecia con claridad que el traductor ha ignorado la conjunción *y*, que aparece dos veces, y ha recurrido a la reduplicación de caracteres a estos tres verbos, traduciéndo los como 瞧瞧, 听听, 看看 (qiaoqiao, tingting, kankan), con el fin de dar una imagen más vívida al texto chino. En realidad, por medio de la reduplicación, el traductor ha representado bien la idea del poeta, pues con estos verbos se favorece el movimiento y la personificación, y parece como si estos muertos estuviesen vivos. Además, dado que *mirar* y *ver* poseen prácticamente el mismo significado en chino, que es 看 (kan), el traductor ha encontrado el sinónimo adecuado 瞧 (qiao).

Podemos terminar el análisis de este poema en prosa señalando también el empleo de 活生生 (huoshengsheng) para el adjetivo *vivo* de la penúltima línea. La expresión china 活生生 (huoshengsheng), con la estructura “vivir / vivo + reduplicación de 生 (sheng,

vida / vivo)”, significa *lo real* y es un adjetivo que se utiliza para referirse a *lo sucedido y lo presentado delante de los ojos*. Su uso en el poema traducido, pues, ha dado una sensación sobre la “actualidad” y la presencia de *el soñar de los muertos* como de *la vida de la ciudad desierta*, que son ideas cruciales expresadas por el poeta en esta narración del cementerio americano.

b) Poema LXXXVI, Parte III

En Subway. La sufragista, de una fealdad alardeada, con su postre mustio por sombrero, se levanta hacia un ancianito rojo que entra, y le ofrece, con dignidad imperativa, su sitio. Él se resiste, mirando con humildad celeste a la nieve entre dos sombreros de señoras negras. Ella le coge por el brazo. Él se indigna, en una actitud de quita golpes. Ella lo sienta, sin hablar, de una vez. Él se queda hablando sin voz, agitando furioso las manos altas, con una chispa de sangre última en sus claros y débiles ojos azules.

在地下铁。女性参政运动者，带着积极表现欲的丑态，帽上有些发霉的糕饼，朝进来的红脸老头起身，以傲慢的尊贵态度让座。他婉拒，以非凡的谦逊望着二位黑人女性帽间的白雪。她拉着他的手臂。他气了，看来似乎要打人。她干脆一言不发，就按他坐下。他无声地絮絮不休，激动地挥动他举起的双手，在他清澈眼中最后的光，微弱而忧郁。

(Traducido por Lee, 2004: 51)

A principios del siglo XX, en los Estados Unidos, surgieron bastantes mujeres que defendieron la causa feminista. Este poema, pues, ha sido creado en ese entorno social cuyo fenómeno el poeta lo percibe como algo absurdo. El traductor ha recurrido al tipo del vocabulario adecuado con el fin de poner en contraste a los dos personajes principales. Para el verbo *se resiste*, aplicado al *ancianito rojo*, el traductor ha utilizado 婉拒 (wanju) que significa *rechazar de forma tortuosa e indirecta*. Este verbo chino transmite cierta cortesía y se utiliza normalmente en los contextos relativamente formales. En cuanto a la *sufragista*, por el contrario, se aprecia que el traductor ha usado el adverbio 干脆 (gancui) para reproducir la expresión *de una vez* del texto original. Esta palabra, en realidad, posee varios significados distintos en chino; en el contexto de

este poema, comparte la misma función que 索性 (suoxing, simplemente / directamente) y se utiliza, por lo general, con cierta sensación negativa, ya que tiene una connotación con lo dogmático y lo obstinado.

Cabe destacar, además, el clasificador empleado en el texto chino para las *señoras negras*. En la tradición de la lengua china, nombrar a la gente indicando el color de su piel, o sea, su etnia e incluso nacionalidad, se considera un acto bastante descortés y mal educado. En consecuencia, con el fin de poder disminuir y suavizar el uso de la palabra *negras*, presentado en el texto español, el traductor ha aplicado el clasificador 位 (wei) a estas *señoras*, ya que es el clasificador personal más respetuoso (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.3.1.).

Respecto de la palabra 非凡 (feifan), utilizada para reemplazar el adjetivo *celeste* del texto original, resulta interesante. En realidad, 非凡 (feifan) en chino significa *extraordinario* o *sobresaliente* y casi no tiene nada que ver con lo celestial. No obstante, si nos fijamos en la construcción de este adjetivo, damos cuenta de la razón por la que lo ha utilizado el traductor. El carácter 非 (fei, modo formal de *no*) significa *ser contrario a*, mientras que 凡 (fan) quiere decir *ordinario* o *lo terrestre*. Partiendo de este punto, se entiende que su empleo en este texto concreto presenta un doble significado.

#### c) Poema CXVIII, Alta noche, Parte III

New York solitario ¡sin un cuerpo!... Y voy despacio, Quinta Avenida abajo, cantando alto. De vez en cuando, me paro a contemplar los enormes y complicados cierres de los bancos, los escaparates en transformación, las *banderolas ondeantes* en la noche...Y este eco que, como dentro de un aljibe inmenso, ha venido en mi oído inconsciente, no sé desde qué calle, se acerca, se endurece, se ancha. Son unos pasos claudicantes y arrastrados como por el cielo, que llegan siempre y no acaban de llegar. Me paro una vez más y miro arriba y abajo. Nada. La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo.

De pronto, no sé si cerca o lejos, como aquel carabinero solitario por las playas de Castilla, aquella tarde de vendaval, un punto, un niño, un animal, un enano... ¿qué? Y avanza. ¡Ya!... Casi no pasa junto a mí. Entonces vuelvo la cara y me encuentro con la mirada suya, brillante, negra, roja y amarilla, mayor que el rostro, todo y solo él. Y un

negro viejo, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta Avenida arriba... Me recorre un breve escalofrío, y, las manos en los bolsillos, sigo, con la luna amarilla en la cara, semicantando.

El eco del negro cojo, rey de la ciudad, *va dando la vuelta a la noche por el cielo*, ahora hacia el poniente...

纽约荒芜了———阒无一人！我走下第五大街，满怀时间，放声高歌。我不时停下来，看看银行巨大复杂的锁，百货店橱窗换了，旗帜在夜里劈劈拍拍……。我的耳朵好像在巨大的水箱内，无意识地听到这声音，我不知来自何街，愈来愈近、愈响。声音是脚步声，踏踏拖拖，踉踉跄跄，似乎来自上方，一直接近，但无意走过来。我再停步，上下张望大街，空无。润湿的春天，眼下的圈环，声音，和我。

突然，我说不出是远或近，就像我在卡斯蒂利亚沙滩上看到的孤独士兵，当晚海风强劲，一个点或一位小孩，或一只动物，或一位侏儒——到底是什么？慢慢接近。接近。就要越过。我转脸碰到他的眼神，眼睛又亮又黑，又红又黄，比他的脸还大，他的全部就是他的眼神。一位老黑人，跛足，外套绉绉，帽顶褪色，彬彬有礼向我问候，然后，微笑着，继续上第五街……。一阵短暂寒战通过我全身，我双手插在口袋里继续走，黄月在我脸上，我半兀自唱着歌。

城市之王，跛足黑人的回音，使夜在天空转弯，如今朝向四方。

(Traducido Lee, 2004: 52-53)

Estamos ante un texto chino bastante fiel al original y líricamente muy bello, desde un punto de vista tanto rítmico como literario. Entre las numerosas técnicas de traducción aplicadas, hay que destacar, primero, el empleo de la *onomatopeya* en el primer párrafo, o sea, la palabra expresiva. Según indica Ramírez Bellerín (2004: 99), la *onomatopeya* china, generalmente, consiste en “imitar un sonido concreto” en un determinado momento; estas palabras expresivas, en chino, pueden aparecer aisladas, aunque también se pueden utilizar como adverbios. En el caso de este poema, se ve que el traductor ha reproducido el adjetivo *ondeantes*, utilizado para describir las *banderolas*, por medio de la *onomatopeya* 劈劈拍拍 (pipi-paipai). La razón se halla en que la pronunciación, con los sonidos *pi* y *pai*, reproduce expresivamente el sonido del *movimiento de las banderolas en el viento*. Este empleo ha dado al texto traducido una imagen más vívida.

Ahora si fijamos en la traducción de los adjetivos *claudicantes* y *arrastrados*, utilizados juntos en el primer párrafo, advertimos que el traductor los ha reproducido como 踏踏拖拖, 踉踉跄跄 (tatatuotuo, liangliangqiangqiang) (lit. retardando, trompicoando). Nos encontramos de nuevo ante dos palabras con estructura de reduplicación (AABB) cuya repetición de caracteres, según Ramírez Bellerín (2004: 99), muchas veces introduce un nuevo matiz de significado. En el caso de estas dos expresiones, se busca enfatizar, de forma explícita, la acción y el movimiento de este personaje que se vuelve, al mismo tiempo, más “actual” y presente.

En la expresión *negro viejo*, aplicada al personaje, el traductor ha utilizado de nuevo el clasificador 位 (wei) para mostrar cierto respeto, ya que tanto *negro* como *viejo* son palabras connotadas negativamente en chino. Para traducir el adjetivo *ceremonioso*, el traductor ha empleado la expresión 彬彬有礼 (binbinyouli) (lit. fino y cortés o elegantemente cortés). Con esta palabra se hace referencia a lo bien educada que es una persona. Su empleo en este contexto, pues, refuerza la idea de que este *negro* es bastante amable, es decir, que se comporta con mucha cortesía.

Cabe mencionar, además, el uso de 朝向四方 (chao xiang sifang), literalmente *hacia los cuatros puntos cardinales*, para reemplazar las palabras *hacia el poniente* del último párrafo. En realidad, la expresión 朝向四方 (chao xiang sifang) quiere decir figurativamente *hacia todas partes* o *hacia todos los lados*. Evidentemente, la idea de la oración original ha sido modificada por el traductor. No obstante, la modificación constituye, retóricamente, una buena adaptación a las palabras que lo preceden, *va dando la vuelta a la noche por el cielo*. Se trata de un elemento crucial en los textos chinos, ya que se trata de presentar un contenido textual de forma más coherente y natural.

Si en esta traducción existe un problema, sería el uso de un lenguaje bastante arcaico. En algunas frases traducidas, se observa cierta preferencia por un tipo de vocabulario que ya no se utiliza mucho en la sociedad actual; por ejemplo: el uso del *chengyu* (pequeño refrán de cuatro sílabas) 阒无一人 (quwuyiren, no hay nadie) para reproducir *sin un cuerpo* del primer párrafo; la palabra reduplicada 绉绉 (zhouzhou), con su antiguo significado de *arrugado*, para traducir el adjetivo *mustio* del segundo párrafo. Estas expresiones chinas, en realidad, apenas se aprecian en los textos actuales; por



tanto, es muy probable que muchos de los lectores sinohablantes, especialmente los más jóvenes, ni siquiera conozcan bien sus significados en este contexto concreto o incluso no sepan cómo pronunciar el carácter 阡 (qu).

Además, para traducir el verbo *semicantando*, se ha empleado la expresión 我半兀自唱着歌 (wo ban wuzi chang-zhe ge), estructuralmente “yo + medio / mitad + 兀自 (wu zi, aún / por sí solo) + cantar + partícula 着 (zhe, función de gerundio) + canción”. Aunque la palabra 兀自 (wuzi, aún / por sí solo), un adverbio del chino antiguo, aún se utiliza en la literatura contemporánea, su uso con el carácter 半 (ban, medio / semi-) no tiene mucho sentido en el chino actual. Todos estos arcaísmos se explican por el hecho que el traductor Lee es un poeta y escritor taiwanés nacido en el año 1937. La mayoría de los literatos taiwaneses de su época tienden a utilizar en su escritura un lenguaje arcaizante, muy vinculado al chino antiguo. Se trata de un estilo literario que se manifiesta también en sus traducciones poéticas.

d) Poema CCXXXII, Walt Whitman, Parte VI

--Pero, ¿de veras quiere usted ver la casa de Whitman mejor que la de Roosevelt?  
¡Nadie me ha pedido nunca tal cosa...!

... La casa es pequeña y amarilla, y está junto a la vía férrea, como la casa de un guardagujas, en una praderita verde limitada de piedrecillas con cal, bajo un solo árbol. En torno, el llano inmenso se ofrece al viento, que lo barre y nos barre, y deja mondo el mármol tosco y humilde que le dice a los trenes:

TO MARK THE BIRTHPLACE OF  
WALT WHITMAN  
THE GOOD GRAY POET  
BORN MAY, 31-1819  
ERECTED BY THE COLONIAL SOCIETY  
OF HUNTINGTON IN 1905

[...].

Soledad y frío. Pasa un tren, contra el viento. El sol, grana un instante, se muere tras el bosque bajo, y en la charca verde y un poco sangrienta que bordeamos, silban, en el silencio enorme, innumerables sapos.

“可是你真的想要看惠特曼故宅，而不是罗斯福吗？我以前从来没有遇过这样的要求！”

房子又小又黄，接近铁路轨道，像是转辙员的帽子，在一块小小的绿草补缀中，突显出白灰刷过的石头，在单独一株树下。周围宽阔的草地面积开放给风拂过，擦亮了简单粗糙的大理石块，对列车宣告：

标志华尔特·惠特曼

出生之地

这位优秀的灰发诗人

生于 1819 年 5 月 31 日

杭廷顿殖民社

1905 年立石

(.....)

孤寂而冷凄，一列车行驶过，穿入风中，太阳，瞬时鲜红，消失在低低的树林后面。我们走过的沼泽，翠绿中带有微微的血色，无数的蟾蜍在庞然的寂静中聒不休。

(Traducido por Lee, 2004: 54-55)

Una de las modificaciones más destacables, en la traducción de este poema en prosa, es la reproducción de la oración *nadie me ha pedido nunca tal cosa* del primer párrafo. El traductor ha reconstruido la frase cambiando el sujeto *nadie* a *yo*: 我以前从来没有遇过这样的要求 (wo yiqian conglai meiyou yu-guo zheyang de yaoqiu), siguiendo la

estructura “yo + antes + nunca + no + encontrar + sufijo de pasado 过 (guo) + este + partícula 的 (de, función copulativa) + petición”, cuyo significado sería *nunca antes me he encontrado con una petición como esta*. Por medio de esta modificación, se ha reducido el tono enfático de la frase original y el efecto de sorpresa. Es probable que el traductor haya aplicado este cambio con la intención de evitar la violencia del original y dar al conjunto una forma más literaria y elegante.

No obstante, aquí cabe mencionar que los tres requerimientos básicos de la traducción, considerados cruciales por la mayoría de los académicos chinos que se dedican en los estudios de la traductología, son: la *fidelidad*, la *expresividad* y la *elegancia*. Esta teoría fue propuesta por el traductólogo y educacionista chino Yan Fu (1854-1921) y siempre se ha considerado una buena guía para todos los trabajos de traducción. No obstante, cabe preguntarse, como Zhao (1981: 415): “cuando el texto original no es *elegante*, ¿el texto traducido aún debería ser *elegante*?” En el caso de este poema, es muy evidente que, a través del cambio del sujeto *nadie* a *yo*, se oculta cierta sensación asombro, un sentimiento importante que contiene la frase original. Por esta razón, quizá fuera más aconsejable mantener la construcción original en esta oración.

Las otras modificaciones realizadas en la traducción de este poema se encuentran principalmente en el uso léxico; por ejemplo: para traducir el verbo *dice* del segundo párrafo, el traductor ha seleccionado un verbo mucho más formal y serio: 宣告 (xuan gao, proclamar / declarar); para el adjetivo *frío* del último párrafo, utiliza una palabra un poco “triste” que es 冷凄 (lengqi), ya que, mientras que 冷 (leng) significa *frío*, el carácter 凄 (qi) posee varios significados relacionados con la frialdad, la soledad, la melancolía, la tristeza, etc. En realidad, a través del verbo 宣告 (xuangao, proclamar / declarar), se destaca retóricamente en el texto traducido la información que sigue después, *the birthplace of Walt Whitman* (el lugar de nacimiento de Walt Whitman), dando una importancia notable a este poeta estadounidense. No obstante, con el uso del adjetivo 冷凄 (lengqi), se expresa al máximo lo frío, lo desolado y lo solitario que es aquel lugar siendo, además, la casa de Whitman. Se podría entender, pues, que el traductor ha buscado el contraste con intención de dar, implícitamente, cierta idea de impotencia al texto chino.

En esta traducción, como en el ejemplo anterior, se recurre a cierto vocabulario relacionado con el chino antiguo. Por ejemplo, se aprecia que se ha aplicado el clasificador 株 (zhu) al sustantivo *árbol* del segundo párrafo, en lugar de utilizar 棵 (ke) que es el clasificador más habitual para los árboles y las plantas. Según explican Qian y Li (2014: 89), antes de la dinastía Ming y la dinastía Qing, el carácter 株 (zhu) se consideraba un clasificador muy importante para emplear e incluso representar las plantas; no obstante, después de la dinastía Qing, con el desarrollo del chino contemporáneo, el clasificador 棵 (ke) lo ha sustituido poco a poco. En este sentido, se entiende que el uso de 株 (zhu) se aplica más en los textos escritos relativamente más clásicos o técnicos, mientras que 棵 (ke) se utiliza en los ámbitos más cotidianos.

Aparte de la presencia de este clasificador “clásico”, observamos también que el traductor ha empleado la expresión 聒聒不休 (guoguo-buxiu), para reemplazar el verbo *silban* del último párrafo. Para entender el significado de esta palabra, conviene explicar que 不休 (buxiu) significa *sin cesar*; mientras que el carácter 聒 (guo) tiene un origen con la idea de *voz alta* o *ruidos incesantes* y el uso de su reduplicación 聒聒 (guoguo) en este contexto quiere decir *hablar mucho de forma molesta*. En efecto, la expresión 聒聒不休 (guoguo-buxiu) se considera un uso bastante “antiguo” cuyo uso se aprecia en un texto literario del escritor Hebange (1736-¿1795?) de la dinastía Qing. Su empleo en este texto concreto, en realidad, ha destacado líricamente la presencia de los *innumerables sapos* que silban, quizás incesantemente, *en el silencio enorme*.

e) Poema CCXLIII, Cristales morados y muselinas blancas, Parte VI

¡Cristales morados!... Son como una ejecutoria de hidalguía. Hay muchos en Boston y algunos en New York, por el barrio viejo de Washington Square, ¡tan grato, tan acogedor, tan silencioso! En la ciudad-Eje especialmente, estos cristales bellos perduran y se cuidan con un altivo celo egoísta.

Son de la época colonial. En su fabricación se emplearon sustancias que, con el sol de los años, han ido tornándolos del color de la amatista, del pensamiento, de la violeta. Parece que por ello se viese, entre las dulces muselinas blancas de sus mismas casas en paz, el alma fina y noble de aquellos días de plata y oro verdaderos, sin sonido material.

Como las flores y las piedras que antes dije, los hay que tienen casi imperceptible el tono, y hay que hacer habilidades para vérselo; otros, lo dan vagamente, cuando los pasa el sol, las tardes de ocaso puro, en las muselinas blancas, sus hermanas; otros, en fin, son ya morados del todo, podridos de nobleza.

[...].

淡紫色窗玻璃！像是贵族气息的系谱。波士顿所在多有，纽约则有一些，在华盛顿广场周围的老街，如此悦目，如此赏心，如此充满静默！这些美丽的窗玻璃在波士顿被刻意保存下来，受到傲人的、自满的热衷照顾。

回溯到殖民时代。制造窗玻璃的质地，经过多年阳光已转变其紫色水晶、紫罗兰色、紫色。有人确实从这些静悄悄的屋子里甜美的白棉布窗帘会感到安心，可以透过紫色窗玻璃瞥见那些日子里虚弱而高贵的精神，纯银纯金的日子，阒寂无声。

有些窗玻璃的紫色几乎看不出来，像我谈过花卉和石头，要有技巧才能轻易看出；其他则把模糊的色调转移到其姐妹窗帘，就在纯粹夕阳的光辉照射时；最后，我在此刻，一些窗玻璃呈整片淡紫色，受到贵族气息的腐朽。

(.....)

(Traducido por Lee, 2004: 56-57)

Dado que este poema en prosa es el último poema de *Diario*, se encuentra en la sexta y última parte de la obra, titulado “Recuerdos de América del Este escritos en España”. Una de las características más destacables de la traducción es el estilo literario, que busca el efecto estético. Se ve claramente que el traductor ha reproducido las palabras *tan grato, tan acogedor, tan silencioso*, subrayadas en el primer párrafo, de una forma bastante lírica de acuerdo, además, con la costumbre del uso del lenguaje de la poesía china actual: 如此悦目, 如此赏心, 如此充满静默 (ruci yuemu, ruci shangxin, ruci chongman jingmo) (lit. tan agradable a la vista, tan agradable al corazón, tan llenado del silencio).

Cabe destacar que las palabras 悦目 (yuemu, agradable a la vista) y 赏心 (shangxin, agradable al corazón) normalmente se utilizan juntas como un compuesto, que es el adjetivo 赏心悦目 (shangxin-yuemu, hermoso y agradable) con la estructura

“contemplar + corazón + agradar + ojo(s)”. Esta palabra tiene su significado original de *sentirse muy alegre viendo un paisaje hermoso o contemplando algo agradable*. En realidad, esta expresión tiene mucho que ver con el chino antiguo y, también, es uno de los *chengyu* (pequeño refrán de cuatro caracteres) que aún se usan con más frecuencia en la actualidad, sobre todo, en los textos literarios. Así pues, su empleo en este poema en prosa ha logrado imprimir un carácter estético al texto traducido; presenta al lector una imagen líricamente muy bella, llena de serenidad y silencio.

Analicemos ahora la primera oración del segundo párrafo, *son de la época colonial*; en la traducción se ha utilizado la expresión 回溯到殖民时代 (*huisudao zhimin shidai*), que significa *echar una mirada retrospectiva a la época colonial*. De hecho, la palabra china 回溯 (*haisu*, echar una mirada retrospectiva), que también se entiende como *acordarse del pasado*, está muy bien colocada en esa oración, ya que corresponde con los sentimientos de este texto concreto. En el poema en prosa, el autor considera *los cristales morados* como *una obra del tiempo* y, a través de este color morado, se conserva el símbolo de una tradición que está relacionado con la aristocracia del pasado (Predmore, 2011: 299). Partiendo de estos puntos, se entendería que el empleo de 回溯 (*haisu*, echar una mirada retrospectiva), una palabra que tiene mucho que ver con el pasado y la historia, ha conseguido dar una sensación de antigüedad al principio del segundo párrafo.

En cuanto a las últimas palabras de ese párrafo, *sin sonido material*, observamos que el traductor ha utilizado otra vez una expresión arcaica que es 阒寂无声 (*quji-wusheng*) (lit. silencioso sin sonido). En realidad, el adjetivo 阒寂 (*quji*) tiene un origen del chino antiguo; ha aparecido en bastantes obras literarias clásicas de diferentes dinastías y su significado está relacionado siempre con un silencio “muerto”, la soledad, la extinción, etc. Aunque muchos de estos significados ya no están presentes en los textos contemporáneos, la idea del silencio y lo silencioso aún puede ser percibida por los lectores chinos, sobre todo, cuando esta palabra precede al adjetivo 无声 (*wusheng*, sin sonido), como ha empleado el traductor en este texto traducido con el fin de presentar un silencio absoluto y una tranquilidad total.

Para terminar el análisis de esta traducción, cabe mencionar el empleo de la expresión 受到贵族气息的腐朽 (*shoudao guizu qixi de fuxiu*) en el tercer párrafo para

reemplazar *podridos de nobleza* del texto original. En realidad, esta oración china significa literalmente *ser podrido por el aliento de la nobleza*. Es destacable el uso de la palabra 气息 (qixi) cuyo significado original es *aliento* o *respiro*. De hecho, como señala Newmark (2016: 53), existen muchas palabras que poseen cuatro tipos de significados: físico o material, figurado, técnico y coloquial. En este sentido, deberíamos tener en cuenta los significados figurados de 气息 (qixi), que pueden ser *sabor, gusto, olor, atmósfera, ambiente* e incluso *espíritu*. Es muy evidente que, en el contexto de este poema en prosa, el traductor ha empleado esta palabra con el fin de presentar una imagen líricamente vívida, ambientada en un entorno aristocrático norteamericano, cuyo efecto ha aumentado el valor estético del texto chino.

### 3. Conclusión

En este capítulo se ha puesto de manifiesto que en la traducción de la poesía española, especialmente las obras juanramonianas, se ha preferido la versificación libre. Al mismo tiempo, se han descrito las estrategias más importantes seguidas por los traductores chinos en sus versiones y se han destacado los errores más relevantes y sus causas.

Aunque para algunos académicos chinos sería suficiente e incluso más apropiado traducir literalmente la poesía contemporánea, ello no es tarea fácil, pues el chino actual todavía es una lengua muy “joven” que sigue desarrollándose y recibiendo la influencia de otras lenguas, sobre todo, las occidentales (Huang, 1998: 651). Como se ha revelado en este capítulo, el léxico y la gramática del texto original requieren un proceso de reflexión en su trasvase a la lengua meta y, en muchas ocasiones, una adaptación en la que es inevitable encontrar aspectos más personales relacionados con el origen, la formación e incluso la personalidad del propio traductor.

## CAPÍTULO 2

### La traducción de *Diario de un poeta recién casado*: metodología traductológica y cuestiones lingüísticas y formales

#### 1. Primera traducción completa de *Diario de un poeta recién casado*

En los capítulos anteriores, se han estudiado las cuestiones más importantes que es necesario tomar en consideración cuando se traduce una obra poética entre dos lenguas tan alejadas entre sí como el español y el chino: las primeras dificultades surgen de las diferencias estructurales que presentan las dos lenguas, de ahí que haya sido necesario mostrar los obstáculos lingüísticos con los que un traductor puede tropezar a la hora de desempeñar su tarea; las segundas proceden de la distinta concepción formal a que ha dado lugar la tradición poética en China y en los países hispanohablantes, lo que explica muchas restricciones y usos particulares de la lengua literaria. Se trata de pasos previos que nos permiten acercarnos a la traducción de *Diario de un poeta recién casado* con una mayor seguridad.



Primera edición de *Diario*  
(Calleja 1917)

Precisamente, el objetivo de esta tesis doctoral es ofrecer una traducción completa de la obra, tarea que no se ha llevado a cabo hasta ahora y que ha de afrontarse con el mayor cuidado.

#### 2. La traducción literaria y los métodos traductológicos

La traducción consiste en reproducir en la lengua de llegada el equivalente natural más cercano al mensaje de la lengua de partida, primero en lo que se refiere al significado y luego al estilo. Pero esta definición relativamente simple requiere una evaluación cuidadosa de algunos elementos aparentemente contradictorios. (Nida, 2012: 283)



Desde que apareció la actividad de la traducción, sobre todo, la traducción de los textos escritos, han sido muchos los intelectuales que se han dedicado a ella. Se entiende que, con la llegada de la globalización, que afecta a la cultura de muchos países, surjan también numerosos debates al respecto; uno de ellos es “si la traducción es un arte o una ciencia” (Li, 2003) y cuál es la forma más adecuada de realizar la tarea de traducir y de obtener los mejores resultados. Según Nida (2012: 275), “nunca en la historia de la humanidad ha habido tantas personas que se ocupen de la traducción como en nuestros días”.

## **2.1. La traducción literaria**

[...] en los textos literarios se da un predominio de las características lingüísticos-formales (que produce la sobrecarga estética), existe una desviación respecto al lenguaje general y son creadores de ficción. Además, los textos literarios se caracterizan porque pueden tener diversidad de tipos textuales, de campos, de tonos, de modos y de estilos. [...]. Otra característica fundamental es el hecho de que los textos literarios suelen estar anclados en la cultura y en la tradición literaria de la cultura de partida, presentando, pues, múltiples referencias culturales. (Hurtado Albir, 2011: 63).

Esta cita refleja las peculiaridades y características propias de la traducción literaria. Al igual que otros tipos de traducción (ej. la de textos especializados), la traducción de textos literarios también requiere unas determinadas competencias específicas que, según Hurtado Albir (2011: 63), son “amplios conocimientos literarios y culturales y determinadas aptitudes relacionadas con el funcionamiento de esos textos”. El mismo autor señala que “existe una gran diversidad de géneros literarios, con sus correspondientes subgéneros”; así se encuentran: la literatura narrativa, que puede ser novela corta, novela larga, cuento, etc.; el teatro, cuyos subgéneros son tragedia, comedia, drama, etc.; también la poesía, incluyendo la poesía lírica, épica, dramática, etc. En efecto, cada género literario posee sus características particulares y plantea problemas específicos en la tarea traductológica. No obstante, existen elementos comunes, considerados frecuentes en el campo de la literatura que afectan a la

traducción literaria en general y que no son exclusivamente lingüísticos:

[...] la traducción literaria supone imponer las “condiciones de ajuste” que van más allá de las lingüísticas y/o textuales: las que se refieren a modelos y normas que se consideran literarios en el sistema meta. El resultado son textos más o menos bien formados desde el punto de vista de los requisitos *literarios* de la cultura receptora, a expensas de ciertas pérdidas en la reconstrucción de las características del texto origen. (Toury, 2004: 228-229)

Además, en un trabajo de la traducción literaria, aparte de los cuatro niveles (textual, referencia, cohesivo y natural) que Newmark (2016: 40-44) pone de manifiesto en su libro, hay que tener en cuenta los tres grados de “complejidad estilística en la actividad traductora” señalados por Vázquez-Ayora (*apud* Torre, 2001: 138-139). El primero, según este autor, consiste en valorar el empleo de los procedimientos llamados “transposición, amplificación, explicitación y omisión”, lo que implica no solo respetar las bases gramaticales de una lengua, sino también aplicar todos los elementos lingüístico-estilísticos para que el texto traducido aparezca lo más fiel posible al texto original. El segundo es “la modulación y la equivalencia” y tiene que ver con las “figuras literarias”. Es necesario considerar los significados figurados de las palabras en su contexto literario y cultural utilizando las oraciones y expresiones que son equivalentes en la lengua meta. El tercero es “la realización estilística” cuyo nivel, según este autor, es el de mayor complejidad. Se centra en los elementos literarios que no tienen equivalencia entre la lengua original y la lengua meta y que requieren un trabajo más cuidadoso para reproducirlos de manera apropiada.

## **2.2. Valoración de la traducción**

En cuanto a la valoración de la traducción literaria, opina Lefevere (*apud* Torre, 2011: 147) que “es absolutamente imposible definir, de una vez y por todas, lo que es una ‘buena’ traducción, del mismo modo que es imposible definir lo que es buena literatura”. Por otra parte, para Newmark (2016: 259), sería más fácil de evaluar una

traducción que una obra original, porque se trata de una imitación. Según este autor (2016: 254), valorar si una traducción es correcta requiere hacer uso de los criterios de exactitud referencial y pragmática.

En el libro de Torre (2011: 148-149), se exponen cuatro criterios, enumerado por Radó, para la evaluación del resultado de una traducción: el primero es “criterio filológico” y pretende a evaluar si el traductor conoce todas las unidades del texto original, aunque a veces es normal la ausencia de algunas unidades en el texto traducido, ya que no todos los elementos lingüísticos se pueden pasar de una lengua a la otra; el segundo es “criterio de selección” y tiene el propósito de ver si la decisión hecha por el traductor es adecuada con respecto a la reproducción y la omisión de las unidades; el tercero es “criterio de compensación” y se trata de conocer si las unidades omitidas han sido sustituidas por otras apropiadas en el texto traducido; el cuarto es “criterio artístico” y tiene que ver con la forma de que el traductor reproduce y sustituye las unidades, ya que la tarea de traducción se considera como una “actividad artística”.

Por todo lo dicho, se entiende que, igual que sucede en el proceso de traducción, existen también varios niveles para valorar el resultado de una traducción. Pero no podemos olvidar, como recuerda Newmark (2016: 254) que, al margen de los criterios de valoración de un texto traducido, hay que “ver la traducción como una obra con existencia propia, independiente del original”.

### **2.3. La traducción poética**

Que un traductor dé prioridad al contenido o a la forma, y, dentro de la forma (metro, rima, sonido, estructura) a un aspecto u otro, dependerá no sólo de los valores del poema en concreto, sino también de la teoría poética del traductor. Por tanto, es imposible una teoría general de la traducción poética [...]. (Newmark, 2016: 227)

Probablemente la traducción poética sea la más difícil y problemática de las traducciones de géneros literarios (Bassnett, 1991: 81), dado que las palabras en la poesía tienen “mayor importancia que en cualquier otro texto” (Newmark, 2016: 223) en su intento por crear un contenido estético (Reiß y Vermeer, 2014: 183). Como otros

campos, también la poesía se presta a diversos tipos de traducción. Hurtado Albir (2011: 66), resume los seis tipos de traducción poética propuestos por Ekind: *traducción información*, *traducción interpretación*, *traducción alusión*, *traducción aproximación*, *traducción imitación* y *traducción recreación*. Según Ekind (*apud* Hurtado Albir, 2011: 66), la última (*traducción recreación*) es “la verdadera traducción poética ya que, sin ir más allá de los límites del mundo estético del poeta, recrea en verso el conjunto de característica del poema original”. Tal y como opina el poeta mexicano Octavio Paz, “traducción y creación son operaciones gemelas” (1990: 23) y “sólo los poetas deberían traducir poesía” (*apud* Torre, 2011: 160).

Partiendo de estos puntos, aquí cabe mencionar las ideas de Cheng Fangwu (1897-1984), un importante profesor de literatura y poeta contemporáneo chino. Para este autor, una traducción “ideal” de la poesía debería satisfacer los siguientes criterios básicos: primero, el texto traducido debe ser métricamente un “verdadero” poema en la lengua de llegada<sup>73</sup>; segundo, el texto traducido debe transmitir la emoción del poema original; tercero, el texto traducido debe presentar fielmente el contenido del poema original; último, el texto traducido debe conservar al máximo la forma poética, es decir, la versificación del poema original (Cheng, 1923: 40-41)<sup>74</sup>. Aparte de estos cuatro criterios, Schleiermacher (2000: 57) añade que el traductor debe tener como objetivo “proporcionar a su lector una imagen y un placer semejantes a los que la lectura de la obra en la lengua original procura al hombre cultivado”.

#### **2.4. La traductología aplicada a la traducción de *Diario de un poeta recién casado***

Teniendo en cuenta el tipo y el género del texto, así como sus características y significados, se hace necesario seleccionar un método de traducción. Newmark (2016: 69-72) enumera ocho métodos principales: la *traducción palabra por palabra*, la *traducción literal*, la *traducción fiel*, la *traducción semántica*, la *adaptación*, la *traducción libre*, la *traducción idiomática* y la *traducción comunicativa*.

---

<sup>73</sup> Como ya puso de manifiesto Toury (2004: 225), en la traducción literaria, es fundamental que “el resultado sea aceptable como producto literario en la *cultura receptora*.”

<sup>74</sup> Estos criterios también están mencionados en el libro de Reiß y Vermeer (2014: 38), no obstante, según estos autores, los requisitos de la traducción son muchas veces “contradictorios”; por ejemplo: una traducción tiene que ser “muy parecida a la obra original” y, al mismo tiempo, “un texto natural en la lengua meta”. En este sentido, las opiniones sobre la traductología son de difícil definición.

**a) *Traducción palabra por palabra***

Es un tipo de traducción interlineal: se conserva no solo el orden de las frases, sino que también se traduce literalmente cada palabra por su significado. Se enfoca, fundamentalmente, en el texto original traduciendo cada unidad idiomática fuera de su contexto.

**b) *Traducción literal***

En este método de traducción, se trata siempre de conservar las construcciones gramaticales del texto original y de transformar las oraciones (originales) en sus equivalentes más cercanos en el texto traducido. Las palabras léxicas, de nuevo, se traducen por su significado fuera de contexto.

**c) *Traducción fiel***

Este método trata de reproducir el significado contextual exacto de las oraciones originales. Las palabras culturales también se conservan en el texto traducido fuera de las normas (gramaticales y léxicas) de la lengua meta. Se trata siempre de ser enteramente fiel a las intenciones del autor.

**d) *Traducción semántica***

Este método de traducción, se distingue de la *traducción fiel* únicamente en que, tiene en cuenta el valor estético y sonoro del texto original. Se trata de contemporizar con el significado contextual evitando, al máximo, los posibles efectos negativos producidos en el texto traducido. Se traducen, muchas veces, las palabras culturales (poco importantes) por otros términos culturalmente neutros en la lengua meta. Se hacen, asimismo, unas pequeñas concesiones a los lectores. Admite, además, la empatía intuitiva del traductor hacia el texto original.

**e) *Adaptación***

Es la forma de traducción más “libre” en la que se pasa la cultura de la lengua original a la de la lengua meta por medio de la reescritura del texto. Se mantienen los temas y argumentos principales del texto original, pero se escribe

el texto de nuevo adaptando su contenido a la lengua meta.

**f) Traducción libre**

Es un tipo de traducción “intralingual” y se trata de una paráfrasis muy extensa y pretenciosa. Reproduce, de modo prolijo y bastante libre, el contenido del texto original. No se conserva, pues, la forma o el estilo del texto original.

**g) Traducción idiomática**

Este método de traducción es bastante expresivo y “natural”. Se trata de reproducir el mensaje del texto original, pero tiene la tendencia a distorsionar los matices del significado dando la preferencia a los coloquialismos y modismos, aunque no presentes en el original.

**h) Traducción comunicativa**

Este método trata siempre de reproducir el significado contextual exacto del original. No obstante, tiene la mayor cuenta los lectores de la lengua meta. Se asegura que el texto traducido, tanto su contenido como el lenguaje empleado, resulte fácilmente aceptable y comprensible para la cultura meta.

Según Newmark, cada método tiene sus propias características y distintas finalidades; es evidente que la traducción palabra por palabra es muy útil para tratar de determinar los mecanismos que operan en la lengua fuente y, como la traducción literal, puede tener especial valor como proceso previo a la traducción literaria propiamente dicha. Aunque para Newmark (2016: 72) “sólo la *traducción semántica* y la *comunicativa* responden a los dos objetivos principales de la traducción: exactitud y economía”, es consciente de que los tipos de texto pueden hacer que un traductor se incline por una u otra. La traducción semántica tiene puesta su mira en el nivel lingüístico del autor y le parece apropiada para los textos “expresivos” <sup>75</sup>, mientras que la traducción comunicativa está concebida pensando en el del lector y se aplica para los textos “informativos” y “vocativos”. Los textos poéticos, que son los que aquí más nos

---

<sup>75</sup> La traducción semántica, que procura “dar cuenta, tan ajustadamente como lo permitan las estructuras semánticas y sintácticas de la segunda lengua, del exacto significado contextual del original”, según Hatim y Mason (1995: 18), “se adapta mejor a la estrategia usual de traducción”.

interesan, por sus características particulares, harían que el traductor pudiera recurrir a la adaptación (Newmark, 2016: 71). Según este autor, por medio de este método de traducción, se han podido reproducir algunas obras clásicas “difíciles” en otras culturas lejanas. Es evidente que eso se debe, fundamentalmente, a la gran dificultad y la improbabilidad de conseguir la fidelidad y los efectos equivalentes en la traducción poética, sobre todo, cuando se trata de dos lenguas ajenas. Es como opina el mismo autor:

Tengo mis dudas acerca de la idea de que un traductor de la poesía sea primordialmente un comunicador [...]. Un traductor difícilmente puede conseguir siquiera un efecto análogo en poesía: las dos lenguas son como el día y la noche [...]. (Newmark, 2016: 226)

Hurtado Albir (2011: 53-54) hace una propuesta un tanto diferente, pues no toma tanto en consideración los resultados de la traducción como el proceso seguido por el traductor. Reproduciendo sus propias palabras: “los métodos de traducción no se detectan ni se definen comparando el resultado de la traducción con el texto original”. Todo sería libre en una traducción literaria. Respecto de este punto, Hatim y Mason (1995: 25) también opinan que solo la *transposición creativa* se consideraría aceptable y oportuna en la traducción poética. Esto se debe a que existen numerosos elementos intraducibles en la poesía y que muchos de los efectos artísticos poéticos no se transforman simplemente de una lengua a la otra (Bassnett, 1991: 15). Hurtado Albir (2011: 54), pues, propone los siguientes cuatro métodos de traducción: el *método interpretativo-comunicativo*, el *método literal*, el *método libre* y el *método filológico*.

**a) *Método interpretativo-comunicativo***

Con finalidad de la traducción del sentido. Se trata de mantener el sentido movilizandolos aspectos cognitivos necesarios para hallar los equivalentes sintácticos y léxicos en la lengua meta

**b) *Método literal***

Con finalidad de la transcodificación lingüística. Como en el caso del manual de

Newmark, hace referencia a la traducción directa de las estructuras lingüísticas del texto original.

**c) *Método libre***

Con finalidad de la modificación de categorías semióticas o comunicativas. Se trata de una reconstrucción del texto original que permite una versión más subjetiva y transformaciones de ese texto original si el traductor así lo considera.

**d) *Método filológico***

Con finalidad de la traducción erudita y crítica. Es una traducción que busca explicar el texto de una manera más profunda.

En mi traducción de *Diario de un poeta recién casado*, he sopesado estas ideas y he llegado a la conclusión de que conviene recurrir a los métodos de la *traducción semántica* y la *traducción comunicativa* de Newmark. La complejidad de la tarea no me ha permitido decantarme por un solo método. Como se puede apreciar, pues, me ha parecido más razonable, para llevar a término con éxito mi empresa, combinar dos modelos de traducción. Recurriendo a la clasificación de Hurtado Albir, mi traducción se acercaría bastante al método *interpretativo-comunicativo*. Por un lado, se trata de ser, al máximo, fiel al texto original reproduciendo en la traducción china todo lo que transmite el poeta. Por otro lado, no puede obviarse en ningún caso la estética poética china ni las dificultades de comprensión por parte del lector chino.

Querría dejar constancia aquí, de manera explícita, que he evitado el uso de la *adaptación poética* para mi traducción, aunque hayan recurrido a ella algunos otros traductores (español-chino) como Lee (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.1.2.). Soy consciente de que, como señala el propio Newmark (2016: 71), el hecho de reescribir y recrear los poemas empleando este método (la *adaptación*), lamentablemente, “ha dado como fruto muchas malas adaptaciones”. Por este motivo, durante el proceso de la traducción, siempre he dado la mayor preferencia a crear en los lectores (chinos) el mismo efecto, o el más cercano posible, que creó el poeta en sus propios lectores (españoles).



Al hablar de la traducción literaria, Newmark (2016: 74-75) comenta algunos puntos cruciales respecto a la aplicación de estos dos métodos de traducción (la *traducción semántica* y la *comunicativa*). Según este autor, el problema principal de la *traducción semántica* de los textos literarios es que el traductor casi siempre trata de reproducir el texto original desde su punto de vista tomando como referente su propia interpretación y no desde la perspectiva del efecto que pueda provocar en el lector. Cuando los valores y los significados en el texto original son universales, es muy fácil de conseguir un efecto equivalente generalizado. Sin embargo, cuando los textos literarios son culturales, es decir, más locales y alejados de la cultura de la lengua meta, es menos probable conseguir un efecto que resulte equivalente para el lector.

La principal circunstancia que impide que la comunicación poética pueda ser eficaz como transmisión de información previamente codificada se encuentra en el carácter ficticio de sus enunciados. (Núñez Ramos, 1998: 91)

Como se desprende de esta cita, el carácter ficticio de la poesía, que incluso muchas veces se vuelve muy abstracta, sucede que la comunicación entre el poeta y el lector no se realiza con éxito. Por este motivo, como resaltan Hatim y Mason (1995: 18), se hace necesario “tender a la equivalencia dinámica” y pensar siempre en una “equivalencia de efectos pretendidos”. En efecto, en una tarea de traducción poética, el traductor desempeña el papel especial de ser tanto el lector como el poeta al mismo tiempo<sup>76</sup>. En otras palabras, el traductor, como lector de la obra original, debe descifrar correctamente cada poema y reaccionar ante una “realidad compleja” (Núñez Ramos, 1998: 92) y, como poeta del texto traducido, necesita asegurarse de que todo lo que interpreta y descifra podrá ser percibido y comprendido por el lector de su traducción. Dado que *Diario* es una obra creada en un entorno bastante alejado de la cultura asiática, resulta especialmente importante tomar en consideración el reconocimiento del texto por parte del lector chino durante la traducción.

En cuanto a la *traducción comunicativa* es la que toma en cuenta, en mayor medida,

---

<sup>76</sup> “Como productor de un texto, el traductor se halla en una posición similar a la del productor del texto original; pero, a diferencia de éste, se verá a menudo en la necesidad de elaborar distintos supuestos sobre los separados entornos cognitivos de los usuarios respectivos del original y la versión” (Hatim y Mason, 1995: 123).

los conocimientos del lector, por lo que implica una mayor libertad y ofrece, por tanto, “más posibilidades de crear un efecto equivalente” (Newmark, 2016: 75). La traducción comunicativa permite, por ejemplo, la traducción de textos antiguos recurriendo a un lenguaje moderno, lo que, según este autor, “puede producir mayor impacto que el original”. Ahora bien, “el efecto equivalente” es un principio “intuitivo”, aunque se pueda comprobar mediante la investigación (Newmark, 2016: 75). En este sentido, podríamos decir que no existe un lenguaje poético determinado y definido para que el traductor lo siga en la traducción. Se hace necesario, muchas veces, que el traductor considere el acto de la traducción poética como una comunicación artística<sup>77</sup>. Por todo lo dicho, durante el proceso de la traducción de *Diario de un poeta recién casado*, he tenido en cuenta los siguientes objetivos principales:

- a) He dado preferencia a claridad, entendida esta como facilidad de comprensión por parte del lector chino, siempre que ello no resulte en detrimento de los usos estilísticos fundamentales del poeta y del sentido transmitido por sus símbolos poéticos.
- b) He tratado de reproducir la emoción profunda y los pensamientos interiores del poeta tomando en consideración el contexto histórico en que este escribe su libro. Las circunstancias particulares de aquella etapa de su vida son muy relevantes para lograr una reproducción fiel tanto de las ideas explícitas como los sentimientos implícitos del texto original.
- c) He tratado de aumentar al máximo, siguiendo la concepción estética de la tradición poética china, los valores estilísticos de mi traducción. Todos los poemas traducidos, ya aparezcan en forma de verso ya en forma de prosa, intentan corresponder a esa tradición y a los modelos versificatorios de la cultura china contemporánea.

---

<sup>77</sup> Como ya puso de manifiesto Marcelo Winitzer (2007: 58), “la razón de ser de la traducción es la diferencia entre las lenguas y las culturas”: es una diferencia que no hace más que plantear problemas a la comunicación, por lo que esas diferencias entre lenguas y culturas condicionan la práctica traductora, creando obstáculos, obligando al traductor a tomar decisiones y a hacer esa comunicación lo más efectiva posible, desde un punto de vista lingüístico, literario y cultural.

### 3. El proceso de traducción de *Diario de un poeta recién casado* y sus dificultades

La traducción de *Diario de un poeta recién casado* que aquí presento es una traducción inédita y completamente original. Esta versión (china) ha tomado como referencia y base la primera edición de la obra que se publicó en el año 1917<sup>78</sup>. Como he tenido ocasión de exponer en apartados anteriores, el libro no ha sido objeto de una traducción completa, sino que contamos únicamente con algunos poemas sueltos diseminados por distintas antologías chinas de la obra juanramoniana (*vid.* Introducción y Segunda parte, Cap 1, 2.). La decisión de traducir todos los poemas de nuevo, independientemente de que algunos, como acabo de señalar, ya presenten una o varias versiones en lengua china, responde a la necesidad de dar una coherencia a todo el conjunto. Como pone de manifiesto Guo (1922: 15), una buena obra poética merece ser traducida muchas veces, ya que cada versión tendrá sus propios valores literarios y también sus propios defectos. Se puede decir, pues, que esta primera traducción completa del *Diario de un poeta recién casado* se caracteriza por su unidad desde el punto de vista del estilo poético.

#### 3.1. La forma general

Esta traducción ha concedido mucha importancia a la libertad formal juanramoniana. Como se ha mencionado en los capítulos anteriores, el estilo poético occidental ha tenido una tendencia cada vez mayor a la “libertad” y este fenómeno ha influido también en la poesía contemporánea china.

Dado que esta traducción de *Diario* se dirige a los lectores chinos de hoy en día, está anclada, por tanto, en la lengua más actual. En ese sentido, prescinde de todo vocabulario arcaico para lograr que el texto resulte lo más “comprensible” posible. Como se ha señalado anteriormente, en algunos de los poemas de *Diario* previamente traducidos al chino, aparece cierto tipo de palabras poco usadas en la sociedad actual china (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.1.2. y 2.3.). Este tipo de fenómeno, en realidad, ha

<sup>78</sup> En el año 1917, la obra *Diario de un poeta recién casado* se publicó en cinco ediciones. Esta traducción al chino ha tomado como base la tercera edición que, en términos actuales, podríamos considerar una reimpresión de la primera edición del mismo año.

sido bastante habitual en la traducción literaria en China. Es frecuente que los traductores de la poesía, dado su alto nivel cultural, tiendan a escribir también de una manera “hiperculta”, lo que provoca no pocas dificultades de comprensión en los lectores, sobre todo aquellos que carecen de conocimientos previos sobre la lengua del texto original (Luo, 1985: 271).

### **3.2. Las dificultades**

#### **3.2.1. Dificultades lingüísticas**

Anteriormente en la primera parte, ya hemos conocido las dificultades de la traducción ligadas, sobre todo, a la estructura de las lenguas (español y chino). Se entiende que, en el ámbito traductológico, “gran parte de la discusión se desarrolla a partir de contrastes estructurales entre sistemas lingüísticos”, dado que “la falta de correspondencia de ciertas categorías formales en lenguas distintas” causan numerosos problemas de la traducción (Hatim y Mason, 1995: 41):

Es indiscutible que al traductor le puede crear problemas la inexistencia de relaciones biunívocas entre categorías gramaticales: sistemas de tiempos verbales, demostrativos y adverbios de tiempo y lugar. [...]. Los problemas surgen, de modo típico, en la traducción literaria [...]. (Hatim y Mason, 1995: 43)

En este apartado, voy a explicar cómo algunos de estos problemas se han manifestado en *Diario* y qué métodos he aplicado para solucionarlos. Los puntos que incluyo en esta parte son los más destacables y los más interesantes para el presente proyecto de investigación. He tratado de no repetir demasiado las técnicas más “comunes” ni las dificultades más frecuentes, que ya expliqué en el capítulo 1 de la primera parte.

### 3.2.1.1. Número (pluralidad)

En el chino actual, el modo más simple y frecuente para formalizar el rasgo de plural, para los pronombres personales y los sustantivos que designan a personas, es mediante del sufijo 们 (men). Aunque también existe una serie de elementos lingüísticos que anteceden o suceden al sustantivo para indicar la pluralidad (tanto las personas como los animales o objetos); por ejemplo: 众 (zhong, muchos), 各 (ge, cada) y 全体 (quantí, la totalidad de) generalmente para las personas y, así como, 一些 (yixie, algunos), 许多 (xuduo, muchos), 若干 (ruogan, varios), 无数 (wushu, innumerables), 都 (dou, *todo* referido al sustantivo/s anterior/es), etc. (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.1.2.). He de mencionar que, en un contexto bastante claro, se admite, muchas veces, la omisión del empleo de estas partículas mencionadas, ya que el hecho de abusar de ellas en un texto traducido al chino podría causar una impresión bastante “extranjera” e inhabitual.

En este sentido, en la traducción de *Diario*, solo he empleado estos elementos para indicar la pluralidad en los casos necesarios y en los que se consideraría “natural”.

#### 3.2.1.1.1. Omisión del rasgo de pluralidad

Antes de todo, habríamos que conocer los casos más habituales sobre la reproducción de las palabras plurales en los textos chinos. La pluralidad se considera una de las características más importantes de la lengua española cuya presencia se observa en casi todos los poemas de *Diario*. En la mayoría de los casos he tenido que decidir si omito o conservo la marca de plural en la traducción. Ha habido marcas “ignoradas” para garantizar la naturalidad del texto traducido y marcas conservadas que no atentan tampoco a la naturalidad. Para poder entender mejor este punto, veamos dos poemas como ejemplos:

Ejemplo 1:

[...].

¡Qué bienestar! ¡Cómo mis fuertes venas  
de ti van, dulces, embriagándose,  
cual de una miel celeste que tuviera  
la luz de los eternos cálices!

Mi corazón entero para, río  
vehemente y noble, bajo el suave  
Anillo que, por contenerlo, en círculos  
infinitos de amor se abre.

(Poema III, Parte I)

(.....)

极好的状态！我强而有力的血脉  
因你而现，甜蜜的，陶醉着，  
仿若仙境般的蜜  
盛着来自永恒圣杯的光芒。

我全然的心走过  
汹涌澎湃的河流，在光滑的  
戒指下，为了珍藏它，  
便在爱情的无限循环中开启。

Ejemplo 2:

Es el mar, en la tierra.  
Los colores del sur, al sol de invierno,  
tienen las ruidosas variedades  
del mar y de las costas...  
[...].

(Poema VII, Los rosales, Parte I)

这是海，在大地上。  
南方的色彩，在冬日的阳光里，  
拥有来自汪洋和海岸的

喧闹与多样……

(……)

En el ejemplo 1, las palabras *venas* (血脉 *xiemai*) y *cálices* (圣杯 *shengbei*), no tienen marca de pluralidad en el texto traducido. De hecho, casi todas las expresiones o partículas para pluralizar los sustantivos poseen en sí mismas ciertos significados<sup>79</sup>, como *algunos*, *varios*, *aquellos*, etc., no presentes en los textos originales. Por el mismo motivo, para la palabra *costas* (海岸 *haian*) del ejemplo 2, también se ha prescindido de las partículas mencionadas. A pesar de que la idea de la pluralidad de estos sustantivos no se ha explicitado en la traducción, se conserva la naturalidad y la belleza fónica de los versos, pues se respeta la idea tradicional de la poética china según la cual los poemas no deberían contener palabras redundantes, o sea, innecesarias.

Además, hay que fijarse, del mismo modo, en las palabras subrayadas en ambos ejemplos, *círculos infinitos* (无限循环 *wuxian xunhuan*) y *variedades* (多样 *duoyang*). Es evidente que tanto el adjetivo 无限 (*wuxian*, infinito) como el sustantivo 多样 (*duoyang*, variedad) son palabras que contienen naturalmente ciertas ideas sobre la pluralidad, por lo cual, no es necesario recurrir a ningún otro elemento para marcar su pluralidad.

Antes de terminar esta parte, cabe destacar asimismo el uso de la palabra 色彩<sup>80</sup> (*secai*, color) en el ejemplo 2 con el fin de reproducir *colores*. En el chino actual, 颜色 (*yanse*) y 色彩 (*secai*) son sinónimos que significan los dos *color*. No obstante, hay que tener en cuenta que 颜色 (*yanse*) se utiliza para nombrar y concretar un/os determinado/s color/es, mientras que 色彩 (*secai*) se refiere, por lo general, a lo que se ve y se percibe sobre los colores o un conjunto de colores. Por esta razón, en la traducción de este verso concreto, he empleado la palabra 色彩 (*secai*, color) con el objetivo de dar una idea de que *allí se reflejan varios colores*. La pluralidad de este

<sup>79</sup> Como se expone al inicio de este apartado, las partículas chinas que indican la pluralidad poseen sus propios significados.

<sup>80</sup> Aquí he de resaltar que la palabra 色彩 (*secai*, color) se considera relativamente más literaria. De hecho, en el chino moderno, existen unas expresiones hechas que la incluyen; por ejemplo: 色彩斑斓 (*secai-banlan*, muchos colores brillantes) y 色彩缤纷 (*secai-binfen*, muchos colores juntos y bellos). También he utilizado esas expresiones en mi traducción para reproducir las palabras como *multicolor* (Poema CXXIII, Parte III), *policromo* (Poema CXXXVIII, III. Viento, Parte III), *colorines* (Poema CC, Cádiz, Parte V), etc.

sustantivo se ha puesto de manifiesto gracias a la propia selección del léxico<sup>81</sup>. No obstante, esta “técnica” peculiar se consideraría relativamente más difícil de aplicar, ya que no todas las palabras poseen esta clase de sinónimos con rasgo del plural. En la parte siguiente, voy a explicar otro sustantivo, bastante llamativo en este poemario, que admite esta técnica.

### 3.2.1.1.2. Estrellas

En numerosos poemas de *Diario*, está presente la palabra *estrella/s*. Para Juan Ramón Jiménez, las estrellas del cielo son como las flores de los campos (Page de la Vega, 1981: 21), por lo cual, están consideradas como una decoración crucial para el cielo oscuro. No obstante, en los poemas que contienen este elemento, este sustantivo aparece a veces en singular y otras veces en plural, por lo que se requiere hacer explícita su pluralidad en los textos traducidos.

En la lengua china actual, existen dos palabras principales que significan *estrella/s*: 星星 (xingxing) y 星辰 (xingchen). Aunque sean sinónimos, hay que tener en cuenta que 星星 (xingxing) se usa en cuando se habla de las estrellas en general, mientras que 星辰 (xingchen) se emplea con más frecuencia en la literatura clásica<sup>82</sup> y hace referencia a todas las estrellas y los astros del universo como un conjunto. Por esta razón, en la traducción de los poemas, muchas veces, he dado preferencia aplicar la palabra 星辰 (xingchen) para reproducir *estrellas* (en plural)<sup>83</sup>. Veamos dos ejemplos:

---

<sup>81</sup> Durante el proceso de la traducción, siempre he dado la preferencia a este tipo de técnica en los casos en que es posible. Otro ejemplo que ilustra bien esta idea sería el uso de la palabra 彩色 (caise) (lit. multicolor / varios colores) para poner de manifiesto la pluralidad del sustantivo *colores* del texto original (ej. Poema LXV, Túnel ciudadano, Parte III y Poema CLXXIX, Iris de la tarde, Parte IV).

<sup>82</sup> En varios poemas clásicos, se aprecia el uso de la palabra 星辰 (xingchen); por ejemplo, el poema de Li Bai: 《题峰顶寺》(ti fengdingsi) (“Inscrito en el Templo de la Cumbre”) (vid. Chen, 2008: 32-33).

<sup>83</sup> Aparte de 星辰 (xingchen), para traducir *estrellas* (en plural), a veces, he utilizado la expresión 繁星 (fanxing) que significa literalmente *gran cantidad de estrellas del cielo*. Por ejemplo: en la traducción de la palabra *estrellas* de un poema en prosa (Poema LXIX, De Boston a New York, Parte III), he empleado 繁星 (fanxing) para poner de manifiesto su pluralidad. No obstante, dado que esta expresión (繁星 fanxing) en chino posee su propio significado (numerosas estrellas), para garantizar la neutralidad del texto traducido, he recurrido a este uso con menos frecuencia.



Ejemplo 1:

El gallardete, blanco,  
se pierde en las estrellas mismas siempre.  
Sólo estamos despiertos  
el cielo, el mar y yo ---cada uno inmenso  
como los otros dos---.

[...].

(Poema CLXXVII, Los tres, Parte IV)

白色的三角旗，  
消失于亘古不变的星辰。  
只有穹苍、深海和我  
是醒着的——每一位都如同  
另外两位一般浩瀚——。

( ..... )

Ejemplo 2:

[...].

---Primaveras y ángeles, un punto,  
dentro, no saben nada,  
y son un cuadro de museo  
esas verdades rosas  
del sueño, y ya no hay músicas  
tiernas, a las estrellas. [...].

(Poema CLXXXVIII, Niño en el mar, Parte IV)

( ..... )

——春日与天使，刹那间，  
在其中，浑然不知，  
这些梦境中的  
粉色真理

是博物馆的画，柔和的乐曲  
不复存在，向着星辰。（……）

Aparte del empleo de 星辰 (xingchen), cabe mencionar que también he aplicado otra palabra, que es 群星 (qunxing), con el fin de reproducir la idea del plural del sustantivo *estrellas* en dos poemas traducidos (CXCIV y CCIV). Veamos uno de ellos como ejemplo:

[...]. ¿Se van a separar la tierra y el cielo?... Grillos y estrellas, enredados, atan el paisaje.

(Poema CCIV, Orillas Nocturnas, Parte V)

（……）天与地将分离？……蟋蟀与群星，缠绕着，束住美景。

Aquí he de destacar que el *clasificador nominal colectivo*<sup>84</sup> 群 (qun, grupo / montón), por lo general, solo se puede emplear para las personas y los animales, o sea, los que tienen vida. No obstante, la expresión 群星 (qunxing), “clasificador 群 (qun) + estrella”, no se consideraría poco habitual, dado que se utiliza con mucha frecuencia en la sociedad actual. Efectivamente, en chino, la palabra 明星<sup>85</sup> (mingxing), “brillante + estrella”, también tiene el significado de *celebridad* refiriéndose generalmente a los actores o a los cantantes. Por lo tanto, cuando las celebridades se juntan en ocasiones especiales, se aprecia muchas veces el uso de la palabra 群星 (qunxing) en la televisión para referirse a todos los famosos que se presentan. En este poema concreto, pues, su uso metafórico tiene cierta intención de personificar a las *estrellas* que *atan el paisaje*.

De hecho, en la literatura china, la personificación está considerada como una de las figuras retóricas más importantes y ha tenido tanto peso en la poesía como la metáfora<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> 集合量词 (jihe-liangci), *clasificador colectivo*, está incluido en la categoría de los *clasificadores nominales* cuyo uso es para un conjunto de grupo nominal que contiene al menos dos entidades o individuos (Liu, Pan y Gu, 2004: 130).

<sup>85</sup> 明星 (mingxing), con el significado original de *estrella brillante*, en la actualidad, posee también el significado para decir *la gente famosa que se dedica al mercado de entretenimiento*.

<sup>86</sup> En la literatura china, 比喻 (biyu, metáfora) y 拟人 (niren, personificación) se consideran como dos técnicas retóricas muy distintas cuyas presencias son igualmente importantes en la escritura literaria.

En este sentido, a través del uso de 群星 (qunxing), no solo he conseguido reproducir la pluralidad del texto original, sino también he aumentado el valor retórico en el poema traducido. En la parte siguiente, voy a ofrecer más ejemplos respecto al uso de la personificación como herramienta de traducir las palabras plurales.

### 3.2.1.1.3. Personificación

En la traducción de algunos poemas, dependiendo del contexto poético concreto, he mostrado la tendencia a emplear unos caracteres, que originalmente designan a personas, para los objetos que no poseen vida. Aunque este método de traducir solo se admite en unos casos especiales, se consideraría una técnica bastante útil en la traducción poética. Aquí he dos ejemplos:

Ejemplo 1:

[...]. Una va herida de sol. ¡Adiós, hojitas! ¡Adiós, hojitas! ¡Adiós!

[...].

(Poema LXIX, De Boston a New York, Parte III)

(……) 其中一片被阳光所伤。再见，小叶片们！再见，小叶片们！后会有期！

(……)

Ejemplo 2:

¡Oh mar, cielo rebelde  
caído de los cielos!

(Poema CLXIV, Parte IV)

哦，大海，叛逆的天空  
从众天坠落！

En el ejemplo 1, puesto que el poeta se está despidiendo de las *hojitas* diciéndoles *adiós*, he personificado a estas *hojitas* con el prefijo 们 (men, función de pluralidad para las personas). En este sentido, la palabra *hojitas*, que aparece dos veces en este párrafo, ha sido traducido como 小叶片们 (xiao yepian men) con la estructura “pequeño + hoja + prefijo 们 (men)”.

En el ejemplo 2, observamos que el sustantivo *cielo/s* aparece dos veces en este poema, en singular en el primer verso y en plural en el segundo, con un uso metafórico. Como ya hemos visto anteriormente, el traductor Zhao no ha traducido la palabra *cielos* del segundo verso, probablemente por la dificultad de manifestar su pluralidad (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.2.2.). No obstante, durante el proceso de mi traducción, he preferido distinguir estas dos palabras (*cielo* y *cielos*) en el texto chino con el fin de reproducir la metáfora original, generada por el poeta<sup>87</sup>. He empleado una partícula que se aplica generalmente a las personas, 众<sup>88</sup> (zhong, muchos / multitud), para traducir la palabra *cielos*, subrayada en el segundo verso. Como resultado, este sustantivo, personificado, se presenta en el poema chino como 众天 (zhong tian), estructuralmente “partícula 众 (zhong) + cielo”.

Esta clase de técnica, la personificación literaria, la he empleado también para los animales. En este caso, su uso ya se considera mucho más frecuente en la escritura china, dado que los animales poseen vida y que es una forma habitual de mostrar cariño hacia ellos. Aquí se presenta un ejemplo en el que el prefijo 们 (men) se ha empleado a los *pájaros*:

[...]. Y como oídos en el sueño de los niños, pájaros, en un venir melodioso al despertar de calor y de alegría.

(Poema CCVI, Trigo y jaramago, Parte V)

---

<sup>87</sup> En un proceso de la traducción, según Reiß y Vermeer (2014: 78), el traductor decide lo que quiere traducir e interpretar y, también, cómo proceder a reproducir estos elementos interpretados. Tal decisión depende, principalmente, de su conocimientos en ambas situaciones idiomáticas y de su capacidad “bicultural”.

<sup>88</sup> Es un prefijo, para la pluralidad, con un origen del chino antiguo y frecuentemente usado en los poemas clásicos; por ejemplo: el poema de Li Bai 《独坐敬亭山》 (du zuo jingtingshan) (“Sentado, solo, en la Montaña de Jingting”) (*vid.* Chen, 2008: 22-23).

(……) 仿佛聆听于孩子们的睡梦，鸟儿们，在悦耳动听到来之中，于温热喜悦的唤醒之时。

### 3.2.1.1.4. Historia/s (Poema LXXIV, New Sky, Parte III)

Respecto de la pluralidad destaca también el uso de las palabras *historia* e *historias* en el Poema LXXIV, titulado “New Sky”. En este poema, se ve que el poeta ha utilizado tanto el singular como el plural en la misma frase como juego de palabras. Aquí se presenta estos versos cuya traducción contiene cierta recreación poética:

[...].  
 está allá lejos, sobre Europa  
 que acerca la emoción al horizonte,  
 igual que una edad media  
 del cielo ---¡qué alegría!--- sin historia  
 ---y salto y palmoreo---,  
 sin historias.

(……)  
 它于，远方，欧洲上方  
 将情感带入地平线，  
 如同空中的一段  
 中世纪时期——多么喜悦！——毫无历史  
 ——又跳跃又鼓掌——，  
 毫无可诉说的故事。

En este poema, he traducido el sustantivo *historia* como 历史<sup>89</sup> (lishi, historia) haciendo referencia a la historia de la *edad media* que aparece en el verso anterior. No obstante, para *historias* (en el plural), subrayado en el último verso, he empleado la

<sup>89</sup> 历史 (lishi) quiere decir *historia*, en el sentido de la palabra inglesa *history*, cuyo significado no tiene ninguna relación con *cuento* o *relato*.

expresión 可诉说的故事 (ke sushuo de gushi), palabra por palabra “poder + contar + partícula 的 (de, función copulativa) + cuento”, que quiere decir *cuento/s para contar* o *cuento/s que se puede/n contar*. A diferencia de la lengua china, la palabra *historia* en español tiene el significado de *relato* o *cuento*. Lo he tenido en cuenta para distinguir el singular y el plural del sustantivo *historia* en el texto chino. Además, con la expresión 可诉说的 (ke sushuo de) (lit. lo que se cuenta o lo que se puede contar), se ofrecería cierta idea de que *lo que sigue después será un conjunto de varios relatos*, por lo que he recreado de esa forma la idea original de la pluralidad.

En realidad, esta técnica, aplicada a estos versos presentados, se consideraría como una recreación literaria que, en muchas ocasiones, se hace imprescindible en la traducción de la poesía, ya que se trata principalmente de otorgar los valores retóricos al texto traducido. Este aspecto, en concreto, lo veremos más adelante con ejemplos y explicaciones más detalladas.

### 3.2.1.1.5. Solo/s (Poema XVI, Amanecer, Parte I)

Antes de terminar este apartado, hay que destacar el uso peculiar del adjetivo *solo/s* en el Poema XVI, titulado “Amanecer”. De hecho, la pluralidad que se manifiesta en el uso de los adjetivos, por lo general, no se considera un problema en la traducción, y los traductores chinos simplemente la ignoran. Sin embargo, en este poema, observamos que el poeta ha dejado las palabras *solo* y *solos* en un verso sin ningún otro elemento lingüístico. Frente a este uso tan peculiar, se hace necesario agregar los sujetos que les corresponden; por el contrario, estas dos palabras se traducirían indistintamente en el texto chino. Veamos el ejemplo:

[...].

Un momento volvemos a lo otro  
---vuelto a lo otro---, al sueño, al no nacer  
y tornamos ---y torno--- a esto, ---¡qué lejos!

solos ---solo...---

Escalofríos...

(.....)

一瞬间，我们回到另一端

——我回到另一端——，回到梦境，回到未出生时

我们返回——我返回——此地，——多么遥远！——

我们孤身前往——我独自一人……——

寒颤……

La esencia de la traducción consiste en la conservación de los “significados” cruzando dos lenguas distintas (Reiß y Vermeer, 2014: 45). Por este motivo, en la traducción de las palabras *solos* y *solo*, observamos una modificación entera: 我们孤身前往 (women gushen qianwang) (lit. nosotros vamos solos) y 我独自一人 (wo duzi yi ren) (lit. yo estoy solo), estructuralmente “nosotros + (solo + cuerpo) + ir hacia” y “yo + (solo + si mismo) + uno + persona”. Cabe mencionar que, aparte de los dos sujetos añadidos, he agregado también las expresiones 孤身 (gushen, solo) “solo + cuerpo” y 独自 (duzi, solo) “solo + sí mismo” que son palabras bastantes retóricas con connotación arcaizante (chino antiguo). En realidad, este empleo concreto tiene el objetivo de crear una sensación de relativa melancolía y soledad.

### 3.2.1.2. Tiempos verbales

Como se ha puesto de manifiesto en los dos capítulos de la primera parte, en la lengua china, no se conjugan los verbos, por lo cual, los prefijos, sufijos, pre-verbos y adverbios temporales se vuelven naturalmente importantes en la traducción español-chino. Dado que el tiempo futuro se ha utilizado relativamente menos en los poemas de *Diario* y que los pre-verbos chinos que se aplican al respecto se consideran más simples,

los mayores problemas se encuentran principalmente en el tiempo pasado y en el uso del modo subjuntivo. A continuación, vamos a conocer estos dos aspectos en la traducción.

### 3.2.1.2.1. Pasado

En el capítulo 1 de la primera parte, hemos conocido los principales indicadores del tiempo pasado, el prefijo 曾 (ceng) y los sufijos 过 (guo) y 了 (le), así como la manera de emplearlos<sup>90</sup>. Del mismo modo, hemos visto en ese capítulo los posibles adverbios que se aplican, con más frecuencia, en las narraciones de los hechos anteriores: 当时 (dangshi), 那时 (nashi) y 那个时候 (nage shihou) que significan *en aquel tiempo* / *en aquel momento* y así como 以前 (yiqian), 从前 (congqian) y 之前 (zhiqian) que representan la idea de *antes* (vid. Primera parte, Cap 1, 2.2.1.). También se ha explicado que, en cuando el contexto es bastante claro, se omiten estos indicadores y adverbios con el fin de evitar repeticiones innecesarias en el mismo texto.

A lo largo de la obra de *Diario*, se aprecia una mayor tendencia a la mezcla del tiempo presente y el pasado en la misma estrofa, párrafo o poema. En realidad, mediante de este tipo del manejo de la lengua, el poeta ha podido expresar libremente tanto lo que percibía y creía antes como lo que experimenta y siente en el momento de la creación poética. Se hace necesario aclarar que, en la traducción de esta clase de poemas, tenemos presentes unos casos en que ya existen algunos “indicadores” del tiempo en el texto original. Naturalmente, para tales casos, he evitado agregar más adverbios o expresiones para distinguir el tiempo verbal por resultar innecesario.

---

<sup>90</sup> Evidentemente, en la traducción de numerosos poemas de *Diario*, he empleado estos indicadores, en los casos que se consideran necesarios, para poner de manifiesto el tiempo pasado. Por ejemplo: los versos de la segunda estrofa del Poema LVII (Parte III) *se colmó de una esencia / inmensa y viva los he traducido como 都满盈了一种广阔无穷 / 且栩栩如生的精华* (dou manying-le yi zhong guangkuo wuqiong / qie xuxurusheng de jinghua) (lit. todo se colmó {se ha colmado} de un tipo {de} inmensa / y vívida quinta esencia). No obstante, dado que en el primer capítulo de la primera parte ya expliqué el uso de estos indicadores de pasado con ejemplos, en el presente apartado, no voy a volver a repetir los empleos más básicos.



Veamos un ejemplo de traducción en el que ya están presentes varios indicadores de tiempo, subrayados, en los versos originales<sup>91</sup>:

[...].

Cuanto aprendiera  
a ver aquí, los años juveniles,  
había de encontrarlo luego  
en ti..., ahora, amor, paisaje, jardín mío,  
tan mío como el campo este  
en el que *vieron* esta luz mis ojos,  
a la que luego, ahora, te han mirado,  
¡andaluza del cielo!

(Poema X, Madrigal, Parte I)

(.....)

我在此地  
所学会去看的, 于年少岁月里,  
都应该随后在你身上  
找寻……, 如今, 爱情, 美景, 我的花园,  
如这片田园般属于我  
在那里我的双眼曾看见这束光,  
紧接着, 此刻, 双眸已望向你,  
天上的安达鲁西亚女子!

En esta estrofa, se ve claramente que, además del carácter 曾 (ceng) (para traducir el verbo *vieron* del sexto verso), no he agregado deliberadamente otros marcadores de tiempo. No obstante, no todos los poemas contienen indicadores de tiempo tan claros. En la mayoría de los casos no se marca claramente el tiempo al margen de la

<sup>91</sup> En este ejemplo, vemos unos versos en los que ya existen varias palabras (*los años juveniles*, *luego* y *ahora*) que indican claramente su tiempo correspondiente. Por este motivo, no he tenido que utilizar obligatoriamente los indicadores temporales para todos estos verbos. Además, no podemos olvidar que, según la tradición de la poesía china, la ausencia de complementos de tiempo en la escritura proporciona un gran valor literario-poético, pues contribuye a presentar un “espectáculo” continuo como si fuera una película (*vid.* Primera parte, Cap 2, 5.2.).

conjugación verbal, y hay que añadir unos elementos lingüísticos que los hagan explícitos en chino. Veamos dos poemas:

Ejemplo 1:

¡Todo *es* menos! El mar  
de mi imaginación era el mar grande;  
el amor de mi alma sola y fuerte  
era sólo el amor.

Más fuera *estoy*  
de todo, estando más adentro  
de todo. ¡Yo era solo, yo era solo  
---¡oh mar, oh amor!--- lo más!

(Poema XXXIX, Menos, Parte II)

一切都减少！我想象中的海  
曾是浩瀚的海；  
我孤独坚强灵魂中的爱情  
曾仅仅是爱情。

我越从这一切  
远离，却在其中陷得  
更深。我曾是孤独，曾是孤独  
——啊，大海，啊，爱情！——极致的！

Ejemplo 2:

Tus imágenes fueron  
---tus imágenes bellas, gala fácil  
de aquellos verdes campos---,  
¡tus imágenes fueron ¡ay! Las que hicieron,  
sin mí, locas, lo malo!

Tú, la tú de verdad,  
eres la que está aquí ---pobre, desnuda,  
buena, mía---, a mi lado.

(Poema LXXVII, Parte III)

你的画面曾是  
 ——你的景象美丽动人，简约高雅  
 位于青绿田园——，  
 你的画面曾是，啊！那些，  
 离开我，就疯狂作恶的！

你，真实的你，  
 是在此地的你——楚楚可怜，袒胸露乳，  
 动人美好，全然属我——，在我身旁。

En el ejemplo 1, se ve claramente que, en el primer verso de ambas estrofas, aparecen dos verbos en presente (*es* y *estoy*); sin embargo, los otros verbos (*era*) que se utilizan en el resto de los versos están en tiempo pasado. Para solucionar este problema, en la traducción de *era*, que aparece cuatro veces en este poema, he empleado el prefijo 曾 (*ceng*) antes del verbo 是 (*shi*, *ser*). Por una parte, el prefijo 曾 (*ceng*) es uno de los indicadores del tiempo pasado más frecuentes que se utiliza en la actualidad; por otra parte, este carácter está considerado relativamente más formal, por tanto, es especialmente adecuado para la poesía.

Del mismo modo, en el ejemplo 2, para el verbo *fueron*, que aparece dos veces en la primera estrofa, he empleado el mismo prefijo 曾 (*ceng*) en el texto chino. Dado que en la segunda estrofa del poema los verbos están en presente (*eres* y *está*), se hace necesario diferenciar los dos tiempos en ambas estrofas. Cabe mencionar asimismo que, para el último verbo de la primera estrofa (*hicieron*), no he añadido ningún indicador del tiempo en la traducción. Ello se debe a que ya he aplicado el prefijo 曾 (*ceng*) anteriormente dos veces en esta misma estrofa, por lo que ha dejado bastante claro el tiempo verbal de estos versos.

Aparte de este tipo de situación, cabe destacar aquí que, en dos poemas (XXI y CLIX) de la obra, aparecen oraciones que comparten exactamente mismas palabras en una estructura idéntica; la única diferencia se halla en el tiempo verbal. Es la forma personal en que el poeta expone su percepción sobre el mundo exterior en el que las imágenes más hermosas perduran y no cambian. Veamos estos dos poemas con su traducción:

Ejemplo 1:

[...].

¡Olivos y pinares!  
¡Ponientes de oro grande!  
¡Qué bien, qué bien estabais!  
¡Qué bien, qué bien estáis!

[...].

(Poema XXI, Parte I)

( ..... )

橄榄树与松树！  
浩大金黄的日落！  
多美好，你们昔日多美好！  
多美好，你们今日多美好！

( ..... )

Ejemplo 2:

[...].

Éste es el mar.  
Éste era el mar, oh amor desnudo.

(Poema CLIX, ¡Desnudo! , Parte IV)

( ..... )

这是大海。  
这曾是大海，哦，赤裸裸的爱情！

En la traducción del ejemplo 1, si nos fijamos en los dos últimos versos de la estrofa, advertimos que he empleado dos adverbiales después del sujeto 你们 (nimen, vosotros): 昔日 (xiri, antaño) y 今日 (jinri, hoy día). En realidad, se trata de dos expresiones

bastante retóricas que consiguen reflejar la idea de *estabais* y *estáis* del poema original. Respecto del ejemplo 2, puesto que he tenido intención de conservar al máximo la estructura de los versos originales, solo he aplicado el prefijo 曾 (ceng) en el último verso antes del verbo 是 (shi, ser).

### 3.2.1.2.2. Subjuntivo

Como ya he explicado anteriormente, en muchos casos, la utilización del modo subjuntivo se puede omitir directamente en la traducción al chino; por ejemplo: la negación en la frase principal, la función del futuro, las cláusulas que contienen los verbos de influencia, de voluntad, de predicción, etc. (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.2.2.). Para estos casos, lo normal es recurrir a una traducción casi literal sin la necesidad de aplicar ninguna técnica especial. El modo subjuntivo obligatorio en la lengua española no suelen causar problemas especiales en la traducción.

Ahora bien, la situación puede ser distinta cuando se transmiten deseos por medio de oraciones en las que el hablante (sujeto) que tiene esos deseos no aparece claramente expresado. Para este tipo de frases, dado que no existe un *verbo de voluntad*, se hace necesario hacer explícita la idea de esa *voluntad* en la traducción. Veamos un poema:

Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen  
y las raíces vuelen.

(Poema II, Parte I)

根与翅膀。若翅膀能够扎根  
而根却可以飞翔。

En este poema simple que solo está formado por dos versos, observamos dos verbos que están en el modo subjuntivo para expresar un deseo irrealizable y, al mismo tiempo, producir cierta sensación de impotencia. La expresión de la diferencia entre el sueño y la realidad es un componente poético fundamental en esta obra (Urrutia Gómez, 2017,

31:08-31:18). No obstante, como ya hemos visto, la versión del traductor Zhao, no logrado reproducir esas ideas complejas por la carencia de *un verbo optativo chino* (vid. Segunda parte, Cap 1, 2.2.1.3.2.).

Partiendo de estos puntos, se entiende la razón por la que, en mi traducción, he empleado al inicio el carácter 若<sup>92</sup> (ruo, si) antes del sustantivo 翅膀 (chibang, ala). También, he aplicado un *verbo optativo* (vid. Primera parte, Cap 1, 2.2.2.) que es 能够 (nenggou, poder) antes del verbo 扎根 (zhagen, arraigar); mientras que, para el segundo verbo 飞翔 (feixiang, volar), he utilizado otro *verbo optativo* 可以 (keyi, poder) que lo antecede. En el segundo verso, además, he recurrido al conector adversativo 而 (er, pero), para traducir la palabra y, con la combinación del carácter 却 (que, en cambio / sin embargo)<sup>93</sup>. Como resultado, esta frase entera se presenta en el texto traducido de la manera siguiente: 若翅膀能够扎根 / 而根却可以飞翔 (ruo chibang nenggou zhagen / er gen que keyi feixiang) (lit. si la/s ala/s pudiese/n arraigar y la/s raíz/ces pudiese/n volar), estructuralmente “si + ala(s) + poder + arraigar / + pero + raíz(ces) + en cambio + poder + volar”.

Este método recrea a la perfección la sensación del poema original y da una idea de que *todos sabemos claramente que las alas no arraigan y las raíces tampoco vuelan, pero si pudiesen hacer lo contrario, sería algo...(deseable)*. Dado que la información ofrecida por el poeta en los versos originales es bastante escasa, en la traducción de estas palabras al chino he implementado un modo de expresión bastante simple pero al mismo tiempo muy claro. He pretendido reproducir con pocos caracteres los sentimientos complejos e inefables que quiere transmitir el poeta mediante de este deseo soñado pero irrealizable. Esta decisión está en línea teórica de Reiß y Vermeer (2014: 43), para quienes una traducción es también una “interpretación” del texto original. “Aunque traducir implica conservar aspectos del *texto original*, también supone hacer

---

<sup>92</sup> 若 (ruo), aunque tiene distintos significados haciendo referencia al chino antiguo, en este contexto, es el modo formal y retórico de decir *si* (vid. Primera parte, Cap 1, 2.2.2.). De hecho, este carácter ha aparecido en numerosas obras literarias clásicas con la función de *si*; por ejemplo, el famoso verso del poeta Li He (790-816) de la dinastía Tang: 天若有情天亦老 (tian ruo you qing tian yi lao) (lit. si el cielo / paraíso tiene sentimientos, el cielo / paraíso también envejecerá).

<sup>93</sup> 而 (er) y 却 (que) son dos conectores adversativos relativamente más formal y literario. No obstante, cuando se utilizan juntos, como en el caso de este verso traducido, con la estructura “而 (er) + sustantivo (sujeto) + 却 (que)”, el segundo (却 que) cumple una función adverbial. Este uso lo veremos con más detalles en el siguiente apartado.

ciertas concesiones a los requisitos del *sistema meta*” (Toury, 2004: 223). Ahora veamos otro poema en relación con el uso del modo subjuntivo:

Clavo débil, clavo fuerte...  
 Alma mía, ¡qué más da!  
Fuera cual fuera la suerte,  
 el cuadro se caerá.

(Poema IV, Parte I)

脆弱的钉子，强壮的钉子……  
 我的灵魂啊，又有何用！  
无论命运如何，  
 挂画必定坠落。

En este poema, observamos que he traducido la expresión *fuera cual fuera* por medio de la locución “无论 (wulun, no importar) + sustantivo + 如何 (ruhe, cómo)”. Como resultado, este verso se presenta en el poema traducido con la forma siguiente: 无论命运如何 (wulun mingyun ruhe), palabra por palabra “no importar + destino + cómo”, que quiere decir *no importa cómo sea el destino o da igual lo que sea el destino*. Ha habido también un cambio respecto a la palabra *suerte*. La razón se consiste en que, como afirma Urrutia Gómez (2017, 30:01-30:04) en una conferencia, este texto son “cuatro versos que respiran cierto fatalismo”. Teniendo esto en cuenta, se entiende mejor mi decisión de no recurrir al sustantivo *suerte* en chino, que es 运气 (yunqi), de connotaciones bastante coloquiales; por el contrario, he recurrido a la palabra 命运 (mingyun, destino) que es mucho más seria y retórica.

### 3.2.1.3. Conjunción y

Otro aspecto, ligado a la lengua, que cabe destacar en este apartado sería el frecuente uso del conector y en los poemas de *Diario*. Como ya hemos visto anteriormente, la

palabra *y* no posee una traducción definida en chino, pues en esta lengua no existe ningún conector tan “general” (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.1.3.1.). En las oraciones españolas, cuando la conjunción *y* se utiliza para conectar dos sustantivos (ej. la manzana y la naranja), es de fácil traducción, ya que solo se trata de reducir la palabra a su significado más simple: 和 (he, *y* / con) o 与 (yu, el modo formal de *he*). No obstante, cuando *y* se usa como un conector para unir dos frases, cláusulas o ideas, no es tan fácil encontrar una equivalencia en chino. En la traducción de un poema es aún más problemático, ya que los versos normalmente no ofrecen suficiente información para determinar el sentido exacto del contexto poético.

Aunque en la lengua española existen numerosos conectores discursivos (RAE, 2010: 597), la mayoría no aparecen en este poemario. Parece que nuestro poeta ha querido mantener siempre un tono más bien “neutro” y natural empleando la conjunción *y* con su función copulativa. A veces es necesario ignorarla directamente para no multiplicar el número de palabras, pero, otras veces, conviene encontrar un conector chino que se adapte mejor al contexto poético. Expongo a continuación algunas de las decisiones que he tomado.

### **3.2.1.3.1. Omisión de *y***

Existen dos casos en los que, por lo general, he decidido omitir la conjunción *y* en el texto traducido: primero, cuando se utiliza para empezar una nueva frase sin ningún significado exacto; segundo, cuando *y* une dos cláusulas que, en realidad, son dos ideas independientes para las que no es necesario el conector. Dado que la conjunción solo permite en estos casos seguir la narración, sería más aconsejable ignorarla para garantizar la naturalidad del poema traducido. Veamos dos ejemplos:

Ejemplo 1:

Toda mi alma, amor, por ti es conciencia,  
*y* todo corazón, por ti, mi cuerpo.  
[...].

(Poema IX, Amanecer dichoso, Parte I)



我的全灵，爱情，因你觉醒，  
 全心，因你，化作我身。  
 (.....)

Ejemplo 2:

[...]. A ras de flor, cual un ensueño, la brisa. Y como oídos en el sueño de los niños, pájaros, en un venir melodioso al despertar de calor y de alegría.

(Poema CCVI, Trigo y jaramago, Parte V)

(.....) 微风，紧贴着花，如同梦境。仿佛聆听于孩子们的睡梦，鸟儿们，在悦耳动听的到来之中，于温热喜悦的唤醒之时。

Como se puede apreciar, estos versos / oraciones en chino resultan perfectamente naturales; cualquier conector que se añadiera supondría un exceso. En este sentido, dado que una de las mayores características de la poesía china es la búsqueda de la belleza con el menor número de palabras, aquí he ignorado la conjunción.

### 3.2.1.3.2. Recreación de y

Como se expone en la parte anterior, los significados más “simples” de la palabra y en chino son 和 (he, y / con) y 与 (yu, el modo formal de *he*). Se utilizan, por lo general, para relacionar dos sustantivos (personas, animales, objetos, etc.), pero no frases o ideas. Por ello he tomado la decisión de “recrear” el texto traducido dependiendo del contexto para dar una mayor naturalidad al poema en chino. Aquí he unos ejemplos en los que he reproducido la palabra y de distintos modos:

Ejemplo 1:

[...].

¡Este instante feliz, sin nueva dicha,  
como un lago de oro  
rodeado de miserias!  
---...Todo lo inunda el alma,  
y ella se queda  
alta, sola,  
fuera---,

[...].

(Poema XIV, Tarde en ninguna parte, Parte I)

(.....)

这幸福的瞬间，毫无新的喜悦，  
如金黄湖畔  
被悲惨环绕！  
——.....灵魂淹没万物，  
而她却身处  
高空，独自，  
在外——，

(.....)

Ejemplo 2:

[...]

Por doquiera

asoma y nos espanta; a cada instante  
[...].

(Poema CLXIII, El mar, Parte IV)

(.....)

他随处  
出现并恫吓我们；每一瞬间

(.....)

## Ejemplo 3:

Tu recuerdo es en mí, áspero y franco,  
 como el color de aquellas rosas, reventonas  
 en el viento de abril  
 [...].

(Poema XXII, A una andaluza como esa, Parte I)

你的回忆存于我心，率真且显眼，  
 如同那些绽放于四月春风中  
 玫瑰的颜色，  
 (.....)

## Ejemplo 4:

[...].

Eres tú, y no lo sabes,  
 Tu corazón te late y no lo siente...  
 ¡Qué plenitud de soledad, mar sólo!

(Poema XXIX, Soledad, Parte II)

(.....)

是你，你却浑然不知，  
 你的心跳动着，却毫无感觉.....  
 全然孤寂，唯有海！

Se ve que, en el ejemplo 1, he traducido la conjunción *y* a un conector adversativo, 而 (er)<sup>94</sup>, con la combinación del carácter 却 (que). Lo mismo sucede en el ejemplo 4 en el que la palabra *y*, que ha aparecido dos veces, se ha traducido por medio del conector adversativo 却 (que)<sup>95</sup>. Aquí cabe destacar que estos dos conectores, 而 (er) y 却 (que),

<sup>94</sup> La reproducción de la conjunción *y* por medio de un conector adversativo chino es una de las formas más frecuentes en la traducción (español-chino). Así se aprecia también en los poemas traducidos por Lee (2004: 49) (vid. Primera parte, Cap 1, 2.2.1.3.1.).

<sup>95</sup> En este ejemplo, los versos vienen de la última estrofa del poema original. En esta estrofa final, “mediante una nueva invocación al mar, el poeta glosa la esencia en la que radica la soledad de éste: el desconocimiento de su mismo ser –*Eres tú, y no lo sabes*– y de sus sentimientos –*tu corazón late y no lo*

aunque tengan función adversativa, poseen un sentido adversativo menos pronunciado que 但是 (danshi, pero) y 然而 (raner, sin embargo). Estas dos palabras monosílabas, 而 (er) y 却 (que), se emplean con mucha frecuencia en la escritura retórica y a veces se usan juntas, con la estructura “而 (er) + sustantivo + 却 (que)”, con el fin de intensificar el tono adversativo. Conviene recordar que el conector 而 (er), por lo general, antecede al sustantivo (sujeto), mientras que 却 (que) lo sucede.

En los ejemplos 2 y 3, he empleado dos conectores copulativos: 并 (bing) y 且 (qie). Poseen el significado de y añadiendo cierta idea de *al mismo tiempo* y *además*. A veces se utilizan juntos con la forma del conector 并且 (bingqie, y / además), para empezar una nueva oración o cláusula. Cuando se usan solos, para relacionar dos elementos de una cláusula, 并 (bing) solo se puede emplear entre dos acciones (verbos o locuciones verbales) (Liu, 2015); mientras que 且 (qie) se utiliza, muchas veces, para unir dos adjetivos (o adverbios)<sup>96</sup>.

Para terminar este apartado, podemos concluir que nunca ha existido una única solución para traducir la conjunción y; cada traductor tiene su propia interpretación del texto original. Sin embargo, no se trata de un asunto polémico y ni excesivamente debatido, probablemente porque se trata de un solo conector y su empleo o falta de empleo no afecta mucho a la comprensión del texto traducido. No obstante, en la poesía hay valores líricos y fónicos que es necesario tener en cuenta; de ahí que yo haya optado por utilizar preferentemente los conectores que poseen un solo carácter, pues con ello se favorece la naturalidad y la sencillez de los textos traducidos<sup>97</sup>.

---

*sientes...–*” (De Javier, 2006: 121). Partiendo de estas ideas, me ha parecido especialmente adecuado el empleo del carácter 却 (que), un conector monocarácter y formal, cuyo sentido adversativo se expresa de una forma relativamente más sutil y elegante.

<sup>96</sup> Habríamos que tener en cuenta también que, en muchos casos, tal uso de 且 (qie) se podría omitir para garantizar la fluidez de la lectura del texto.

<sup>97</sup> Por este motivo concreto, en la traducción de esta obra, muchas veces, he recurrido al conector 但 (dan, pero) en vez de 但是 (danshi, pero) (ej. Poema CXXIII, Parte III y Poema CLIII, Víspera, Parte III) y, asimismo, al carácter 可 (ke, pero) en lugar de 可是 (keshi, pero) (ej. Poema CCXLI, La casa de Poe, Parte VI).

### 3.2.2. Recreación poética

[...] (en la traducción literaria) existe la posibilidad de que los rasgos adicionales ocupen posiciones centrales en la traducción (cuando se analiza como un texto independiente), o incluso que sirvan como *marcadores de su condición literaria* a pesar de que no tenga ninguna contrapartida en el original. (Toury, 2004: 229)

Como ya se ha destacado varias veces, el texto traducido al chino, que es una obra poética, debería poseer todas las cualidades de la poesía. Conviene, pues, prestar mucha atención y tratar de recrear los valores del texto original tomando como base las principales características de la tradición poética china.

Desde el punto de vista léxico, como se ha señalado al principio de este capítulo, se han seleccionado las palabras que son relativamente más utilizadas en la actualidad evitando, de este modo, las expresiones arcaicas. Aunque a veces se ha empleado vocabulario relacionado con el chino antiguo, es este un vocabulario que aún se usa en la literatura contemporánea, lo que permite al lector (chino) disfrutar de la belleza de un texto comprensible no necesariamente desligado de la tradición.

Desde el punto de vista sintáctico, como hemos visto anteriormente, se ha dado preferencia a las estructuras y el orden de palabras más habituales del chino actual teniendo en cuenta, al mismo tiempo, la fidelidad al original. Si la estructura y la versificación de los poemas originales pueden verse a la lengua actual, las he seguido fielmente en la traducción. Por el contrario, he roto con la estructura original si con ello facilito la comprensión para el lector chino. Veamos algunos aspectos.

#### 3.2.2.1. Belleza fónica

Como se expone en Feng (1997: 372-373), algunos traductores chinos han intentado “trasplantar” la forma métrica (ritmo y metro) de la poesía occidental a los poemas traducidos al chino. No obstante, según destaca este autor, las lenguas que se escriben en alfabeto latino son lenguas que poseen *acentos*; mientras que chino es una lengua

tonal cuyos caracteres (excepto los del *tono ligero* que son pocos) están todos acentuados. En este sentido, desde su punto de vista, la belleza fónica no encontrará equivalente. En consecuencia, lo que habría que hacer es recrear, cuando se pueda, la belleza fónica según la costumbre de la tradición poética china.

### 3.2.2.1.1. Rima

Como ya se ha demostrado en el capítulo 2 de la primera parte, la rima se considera como uno de los elementos métricos más cruciales en las tradiciones de ambas poesías (española y china), aunque en la actualidad su presencia se observa cada vez con menos frecuencia debido al uso constante de la versificación libre. Como han señalado Jing y Xu (2016: 14), en las actividades traductológicas actuales de la poesía occidental, los traductores chinos no solo suelen utilizar el verso libre, sino que también prestan mayor atención a la propiedad léxica para mantener la fidelidad al texto original. Por tanto, se pierde inevitablemente la forma métrica (rima, cómputo de caracteres, etc.) en los poemas traducidos, ya que las reglas del verso regular chino son bastante rigurosas.

Aunque existen bastantes poemas en *Diario* que poseen tanto rima regular como irregular (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.1.2. y 2.1.3.), no he recreado esas rimas para garantizar la fidelidad al significado. No obstante, en un poema especial (XII), sí he creado una rima, aunque no siguiendo las reglas de *Lüshi* (la forma de versificación china más estricta). Veamos el ejemplo:

Esta gracia sin nombre ni apellido  
es la que tienes tú.  
Las confusiones  
celestes y de oro de tus risas,  
tus ojos, tus cabellos,  
son la rubia belleza  
de este enredo de cielo limpio y sol alegre  
que lo traspasa todo  
con su sola gracias.

¡Gracia, enredo divino  
sin cabo y sin salida; luz,  
gracias, del color; gracia, alegría  
de la luz; color, gracia,  
de la alegría!

(Poema XII, Gracia, Parte I)

|                   |         |
|-------------------|---------|
| 无名恩赐              | (ci)    |
| <u>唯你所有</u> 。     | (you)   |
| 在上空盘旋的迷茫          | (mang)  |
| 弥漫你欢笑中的金黄，        | (huang) |
| 你的双目，你的发丝，        | (si)    |
| 是金发碧眼的美丽，         | (li)    |
| 来自这纯净蓝天与喜悦太阳的缠绕里  | (li)    |
| 同它恩赐              | (ci)    |
| <u>穿透万有</u> 。     | (you)   |
| 恩赐，圣洁 <u>余音绕梁</u> | (liang) |
| 既无终点又无目的；光芒，      | (mang)  |
| 恩赐，色彩般的；恩赐，       | (ci)    |
| 光中的喜悦；色彩，恩赐，      | (ci)    |
| 存于喜悦里！            | (li)    |

La rima se aprecia en el uso de las vocales en los últimos caracteres de los versos: primera estrofa (ABCCAAAAB) y segunda estrofa (CCAAA). Con el fin de recrear esa rima en el texto chino, he efectuado ciertas modificaciones léxicas; entre ellas, conviene destacar las siguientes expresiones subrayadas en el ejemplo: 唯你所有 (wei ni suo you), 穿透万有 (chuantou wanyou) y 余音绕梁 (yuyin-raoliang).

Las expresiones 唯你所有 (wei ni suo you) (lit. solo tú {lo} posees) y 穿透万有 (chuantou wanyou) (lit. traspasar a todo lo existente), utilizadas para traducir *es la que tienes tú* y *que lo traspasa todo* de la primera estrofa, son del término retórico,

estructuralmente “solo + tú + partícula 所 (suo)<sup>98</sup> + poseer” y “traspasar + todo lo existente”. En este empleo, cabe señalar también que tanto el uso de la estructura “partícula 所 (suo) + verbo” (Ma, 1985: 36-37; Yu, 2007: 142-143) como la expresión 万有<sup>99</sup> (wanyou, todo lo existente) hacen referencia al chino antiguo.

En cuanto a la palabra 余音绕梁 (yuyin-raoliang) (lit. la música bella se queda en la viga de la casa y no se marchará), empleada para traducir *enredo* del primer verso de la segunda estrofa, cabe mencionar que es un *chengyu* (pequeño refrán de cuatro caracteres). Como la mayoría de los *chengyu*, esta expresión (余音绕梁 yuyin-raoliang) expresa una idea metafórica y, en la actualidad, normalmente se emplea para decir *lo hermoso de una impresión inolvidable cuyos efectos se quedan y no se van*. Dado que es una expresión muy positiva y que también se admiten varias interpretaciones metafóricas, he decidido emplearla en este texto, después de la palabra 圣洁 (shengjie) (lit. santo y puro), haciendo referencia a *la característica divina de Dios*.

### 3.2.2.1.2. Ritmo

Si es difícil recrear la rima, el ritmo sería relativamente más fácil de conseguir. A diferencia de la lengua española, cuando se escribe en chino, no se deja ningún espacio entre las palabras (caracteres). Todos los caracteres se escriben juntos, a menos que haya un signo de puntuación para separarlos. Sin embargo, esto no quiere decir que los hablantes del chino no hagan pausa cuando hablan.

Además, tal y como se ha señalado en el capítulo 2 de la primera parte, el hecho de que no exista la *pausa métrica* en la tradición de la poesía china no significa que no haya cierta pausa en la lectura de los versos. Normalmente, las pausas, largas o cortas, están entre las palabras. Por ejemplo, una frase siguiendo la estructura de “sujeto +

---

<sup>98</sup> 所 (suo) es un carácter que se emplea frecuentemente en contextos formales y que, muchas veces, tiene la función de aumentar el tono literario de un texto. No obstante, siempre ha habido muchos debates sobre su categoría gramatical; se han puesto los siguientes grupos: *pronombre copulativo*, *verbo auxiliar (de pasivo)*, *partícula auxiliar*, *palabra auxiliar*, *preverbo* o *prefijo del verbo*, etc. (Ma, 1985: 36). En la sociedad contemporánea, la mayoría de los lingüistas chinos clasifican 所 (suo) como palabra auxiliar (estructural) que antecede al verbo.

<sup>99</sup> 万有 (wanyou), con el significado de *todo lo existente en el mundo y el universo*, contiene cierta idea del origen filosófico.



adverbio + verbo + complemento directo” podría poseer una o varias pausas en cualquiera de los sitios marcados con el signo “+” dependiendo de la información que quiere destacar el hablante. Así, si la estructura de una frase es larga y complicada, hacer pausas es algo casi obligatorio para garantizar la comprensión del oyente.

Se puede decir, pues, que el ritmo poético chino está formado por pausas líricas. Dado que las pausas están estrechamente ligadas a la estructura de las oraciones, durante el proceso de la traducción, he tenido que prestar mucha atención tanto a la construcción de cada oración como al orden de las palabras y el cómputo de caracteres. Esta peculiaridad métrica, en realidad, está relacionada en cierto modo con el *paralelismo lingüístico* de la tradición de la poesía china, un aspecto que ya hemos conocido (*vid.* Primera parte, Cap 2, 3.3.). Aquí ofrezco dos ejemplos más destacables de la traducción:

Ejemplo 1:

[...].

¡Qué contenta va el alma  
porque torna a quemarse,  
a hacerse esencia única,  
a trasmutarse en cielo alto!

[...].

(Poema CLXXXII, Oro mío, Parte IV)

( ..... )

灵魂是多么欢喜  
因为它重新燃烧,  
变成唯一的实质, (a) Cambiarse + único + 的 (de) + esencia  
化入高耸的天空! (b) Convertirse + alto + 的 (de) + alto

( ..... )

Estructura empleada (los números representan el cómputo de caracteres):

(a) verbo (2) + adjetivo (2) + partícula (1) + sustantivo (2)

(b) verbo (2) + adjetivo (2) + partícula (1) + sustantivo (2)

Ejemplo 2:

[...].

¡Sencillez pura,

fuelle del prado tierno de mi alma,

olor del jardín grato de mi alma,

canción del mar tranquilo de mi alma,

luz del día sereno de mi alma!

(Poema CCXVII, Sencillez, Parte V)

( ..... )

纯洁的简约，

我灵魂中柔软草原的喷泉， a) Yo + alma + medio + tierno + prado + 的 + fuente

我灵魂中喜悦花园的芬芳， b) Yo + alma + medio + alegre + jardín + 的 + aroma

我灵魂中平静大海的歌曲， c) Yo + alma + medio + tranquilo + mar + 的 + canción

我灵魂中晴朗日子的亮光。 d) Yo + alma + medio + sereno + día + 的 + luz

Estructura empleada (los números representan el cómputo de caracteres):

(a) pronombre personal (1) + sustantivo (2) + sustantivo de ubicación (1) + adjetivo (2)  
+ sustantivo (2) + partícula (1) + sustantivo (2)

(b) pronombre personal (1) + sustantivo (2) + sustantivo de ubicación (1) + adjetivo (2)  
+ sustantivo (2) + partícula (1) + sustantivo (2)

(c) pronombre personal (1) + sustantivo (2) + sustantivo de ubicación (1) + adjetivo (2)  
+ sustantivo (2) + partícula (1) + sustantivo (2)

(d) pronombre personal (1) + sustantivo (2) + sustantivo de ubicación (1) + adjetivo (2)  
+ sustantivo (2) + partícula (1) + sustantivo (2)

Se puede comprobar que he prestado la mayor atención al orden, el cómputo de caracteres y la función sintáctica de cada palabra seleccionada. He obtenido como

resultado el establecimiento de unas pausas bien medidas y un ritmo líricamente regulado. En este sentido, cuando se leen los versos subrayados en voz alta, se aprecia una gran belleza sonora íntimamente ligada al significado. Además, los versos poseen la misma cantidad de caracteres, lo que permite la creación de una estética visual. En la parte siguiente, expongo de manera detallada este aspecto.

### **3.2.2.2. Belleza visual: cómputo de caracteres**

Como ya he señalado anteriormente, dos de las formas de versificación más importantes en la poesía clásica china son la *Jueju* (cuarteta) y la *Lüshi* (octava) (*vid.* Primera parte, Cap 2, 2.1.1.). En estas dos formas de escritura, las estrofas se presentan en forma de cuadrado o rectángulo que encuadran caracteres chinos también cuadrados. Ya he señalado que todos los caracteres chinos son como imágenes que, muchas veces, indican por sí mismos sus significados, sobre todo, cuando se presentan con escritura tradicional (*vid.* Primera parte, Cap 2, 3.1.). Esto hace que los poemas chinos añadan, a la belleza fónica y semántica, una belleza visual. En la actualidad, la versificación libre y el uso de los caracteres simplificados restan importancia a estos fenómenos. Sin embargo, siempre es aconsejable que los poetas o los traductores de la poesía actuales presten atención a estos valores (Gu, 2015: 119, 122), sobre todo, en cuando traducen los versos regulares o bien medidos (Huang, 2001: XXV-XXVI y Jing y Xu, 2006: 13).

Como ya destaca Huang (2001: XXIX), el cálculo de caracteres en los versos aporta gran calidad estética a la poesía china, pues el poema se presenta así como una imagen muy “ordenada”. En consecuencia, he intentado, siempre que ha sido posible, mantener el mismo número de caracteres en cada verso. A veces he podido mantener esta regularidad en todo el poema y, a veces, solo en una parte del poema para no traicionar mucho al texto original.

### 3.2.2.2.1. Medida de caracteres en todo el poema

En mi traducción, solo hay dos poemas (XI y CIV) en los que he medido regularmente los versos, pues se trata de una técnica de muy difícil aplicación si se quiere mantener el significado del original. Veamos los dos ejemplos:

Ejemplo 1:

Primer almendro en flor, *(En voz alta.)*

tierna blancura casta,

¡cuál sales a mi encuentro

lo mismo que su alma!

---...su alma, que venía, *(En voz baja)*

anoche, por La Mancha,

velando mi desvelo

con su hermosura blanca,

en la nube caída, *(Ya no se dice.)*

en las rápidas aguas,

en las rondas de humo,

en la luna que daba

en mi alma...

(Poema XI, Parte I)

首棵杏树开花, *(高声。)*

纤弱纯洁无暇,

你来与我幽会,

正如树的灵魂!

——……树灵昨夜前来, *(低声。)*

穿越过拉曼查,

用它纯白之美

夜守我的不眠,

在坠落的云彩, *(不语。)*

在极速的流水,

在缭绕的烟雾,

在倾泻的月光，  
在我灵魂深处……

Ejemplo 2:

Saliste, entonces, de tu muerte seca y yerta,  
como la chispa ardiente de la piedra yerta,  
como el olor sin fin de la corteza seca,  
como el chorrear puro de la charca muerta.

(Poema CIV, Parte III)

你从干枯坚硬的死亡中走出，  
仿佛坚硬石头中灼热的火花，  
如同干枯树皮里无尽的气味，  
宛若无波池塘内纯洁的水滴。

Los versos traducidos poseen la misma cantidad de caracteres (seis en ejemplo 1 y doce en ejemplo 2). Los versos originales del ejemplo 1 son heptasílabos, con la excepción del último verso, aunque tal regularidad se ha conseguido mediante el uso de dialefa (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.1.3.3.). Reproducir esta regularidad en el texto chino ha supuesto llevar a cabo modificaciones en los poemas traducidos. En el primer verso, he traducido la palabra *primer* como 首 (shou, primer), un carácter que tiene un origen del chino antiguo, en lugar de utilizar la palabra más moderna y habitual que es 第一 (diyi, primer). También podemos observar que he desplazado *anoche* (昨夜, zuoye) al verso anterior y he traducido la expresión *por La Mancha* como 穿越过拉曼恰 (chuanyue guo lamanqia) (lit. pasar por La Mancha). Además, dado que los equivalentes de *nubes* y *aguas* solo tienen un carácter en chino (云 yun y 水 shui), los he transformado en 云彩 (yuncai, nombre general para toda clase de nubes) y 流水 (liushui, agua corriente). En cuanto al último verso *en mi alma*, lo he reproducido como 在我灵魂深处 (zai wo linghun shenchu) (lit. en el fondo de mi alma).

Los versos del ejemplo 2 son tridecasílabos (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.1.3.1.). Con el fin de mantener tal regularidad, he ignorado las palabras *entonces* y *tu* del primer verso. He reproducido la expresión *charca muerta* como 无波池塘 (wubo chitang) (lit.

charca sin olas). Además del cómputo de caracteres, he de señalar que, aunque no he seguido rigurosamente la tradición poética china del *parallelismo lingüístico métrico*, he creado una pausa regular en los versos traducidos. Existe, por tanto, una pausa entre los primeros siete caracteres y los últimos cinco caracteres. Eso se consigue prestando una mayor atención a la selección del séptimo carácter de cada uno de estos cuatros versos: en el primer verso, el séptimo carácter (的 de) es una *partícula auxiliar estructural* (vid. Primera Parte, Cap 1, 1.); mientras que en los tres versos restantes el séptimo carácter (中 zhong, 里 li y 内 nei) es un *sustantivo de ubicación* (vid. Primera parte, Cap 2, 3.3.). Evidentemente, por medio de esta pausa, he reproducido un ritmo poético natural.

### 3.2.2.2.2. Medida de caracteres en parte del poema

Como ya he explicado, la medida regular de los caracteres en todo el poema resulta bastante difícil de realizar. Por eso, muchas veces solo he respetado esta medida en una parte del poema (ej. Poemas XXXVIII, LXXII, LXXV, CLXVIII, CCV, etc.). Veamos dos ejemplos:

Ejemplo 1:

[...].

¡Cuánto golpe de sangre aquí en las sienes,  
cuántas sal de las lágrimas bebidas,  
cuántas estrellas en los ojos ciegos,  
para coger... ¡del polvo!  
el beso  
de cada día!

(Poema LXXII, Espina, Parte III)

(.....)

多少鲜血撞击在太阳穴上，

多少盐分源于饮入的泪水，  
 多少星星留在失明的双眼，  
 只为了能够从尘埃中拾起……  
 每日的  
 吻！

Ejemplo 2:

[...].

aquella imagen tuya, inolvidable,  
 aquella imagen tuya, inexplicable,  
 aquella imagen tuya, perdurable  
 como la mancha de la sangre...

(Poema LXXV, Parte III)

(.....)

你那时的画面，难以忘怀，  
 你那时的画面，无从解释，  
 你那时的画面，挥之不去  
 犹如血迹……

En el ejemplo 1 se añaden algunos elementos y se prescinde de otros. Por ejemplo, en el cuarto verso, he añadido el verbo 能够 (nenggou, poder) que no existe en el poema original y, asimismo, he ignorado los signos de exclamación. La omisión de estos signos en concreto, por un lado, ha garantizado que estos versos se vean mejor ordenados y, por otro lado, ha facilitado la naturalidad del texto traducido. El verso original *para coger... ¡del polvo!* supone un orden de palabras distinto en chino: 只为了能够从尘埃中拾起 (zhi weile nenggou cong chen'ai zhong shiqi), estructuralmente “solo + para + poder + de / desde + polvo + sustantivo de ubicación 中 (zhong, en / dentro / entre), recoger / coger”. Como se ve, la expresión *del polvo* aparece en mitad de la frase. La adición de un signo de exclamación provocaría una sensación textual bastante extraña, pues se trata de algo poco habitual en la escritura china.

En cuanto al ejemplo 2, las tres palabras subrayadas (*inolvidable*, *inexplicable* y *perdurable*) las he traducido como: 难以忘怀 (nanyi-wanghuai) (lit. muy difícil de

olvidar), 无从解释 (wucong-jieshi) (lit. no hay ni donde para empezar a explicar) y 挥之不去 (huizhi-buqu) (lit. algo imposible de hacerlo marchar) respectivamente. Estas tres palabras otorgan lirismo y recuerdan el chino antiguo. En el siguiente apartado expongo algunas cuestiones relacionadas con el lirismo.

### 3.2.2.3. Lenguaje lírico<sup>100</sup>

[...] el carácter literario se establece basándose en un sistema cultural dado, nunca por sí mismo. Es cierto que los rasgos, modelos y técnicas, así como los textos que los usan, tienen la posibilidad de *convertirse* en literarios y también de *perder* su carácter literario sin sufrir ningún cambio de organización textual, formulación lingüística, etc. (Tourney, 2004: 227)

Como refleja esta cita, en toda cultura existen ciertos rasgos idiomáticos que se consideran *característicos de la literatura* cuando se emplean en los textos. Según el académico, teórico del métrico poético y traductor actual chino, Gu Zhengkun (1951-) (2015: 106), “la poesía es un arte lingüístico<sup>101</sup>” y, por tanto, la traducción poética debe de ser también un arte lingüístico. En este sentido, con respecto al uso del lenguaje en la traducción de la poesía occidental, este autor defiende lo siguiente (2015: 108): “el habla no es poesía<sup>102</sup>”. Continúa afirmando que los versos poseen y deben poseer sus propias características idiomáticas, complicadas y distintas, lo que los diferencia del habla habitual (2015: 109). Del mismo modo, insiste en que un lenguaje demasiado simple o cotidiano, en la poesía, no sería capaz de atraer y conmover a los lectores (chinos), puesto que “la poesía es fundamentalmente el medio por el que se expresa el lirismo<sup>103</sup> (entendido en el sentido de la tradición literaria china)” cuya esencia se

---

<sup>100</sup> Empleo aquí el adjetivo *lírico* con el sentido que tiene en la tradición literaria china. El adjetivo *lírico* aplicado al lenguaje hace referencia a una expresión especialmente trabajada artísticamente, o sea, elegante y bella. Como recuerda Gu (2015: 118-119), los poemas occidentales, cortos e interpretables desde esta perspectiva “lírica”, deben traducirse por medio de un lenguaje artístico, diferente de la lengua habitual, en el que se hallen presentes elementos del estilo poético clásico, de modo que los versos traducidos lleguen a transmitir suficiente emoción y adquieran auténticos valores poéticos.

<sup>101</sup> 詩歌是語言藝術 (shige shi yuyan yishu) (vid. Gu, 2015: 106).

<sup>102</sup> 話不是詩 (hua bu shi shi) (vid. Gu, 2015: 108).

<sup>103</sup> 詩歌卻主要是抒情的載體 (shige que zhuyao shi shuqing de zaiti) (vid. Gu, 2015: 117).



encuentra en su lenguaje artístico con ideas profundas y palabras de “alta calidad” (2015: 112, 117).

Además, dado que la tarea de traducción poética trata de ofrecer al lector el acceso a la poesía del otro mundo, según Zhu (1927: 49), lo más importante es reproducir todo lo que la obra original tiene de poético. Para este autor, si las modificaciones aumentan los valores líricos y los posibles efectos poéticos del texto, el traductor puede y debe llevarlas a cabo. En otras palabras, el traductor tiene libertad para recrear las imágenes líricas e incluso imaginar ciertos elementos lingüísticos tomando como referencia sus conocimientos previos sobre la lengua de llegada, en nuestro caso, el chino. No podemos olvidar que “la traducción de la poesía es poesía en sí misma” (Bonney, 2002: 14). Dado que el español y el chino son dos lenguas que comparten pocas similitudes, desde un punto de vista tanto gramatical como léxico, los elementos que suponen una recreación léxica en la traducción son aún más frecuentes.

En consecuencia, ha sido necesario realizar ciertos cambios en algunas expresiones con el fin de producir en chino un lenguaje líricamente bello. Ello ha supuesto buscar un equilibrio entre la lengua contemporánea y la tradición poética china. He recurrido también a vocabulario literario que hace referencia al chino antiguo cuando las circunstancias lo han requerido, pues la mayoría de las palabras chinas de la lengua formal tienen aún relación con el chino antiguo y, como ha comentado Sun (2004), el sistema léxico del chino actual es el resultado de una evolución desde la lengua antigua. A continuación detallo estos aspectos.

### 3.2.2.3.1. Poemas en versos

Si entendemos el *lenguaje lírico* como el uso lingüístico considerado poéticamente bello en chino, es evidente que, como expone Schökel (1962, *apud* Gallego Roca, 1994: 22), para traducir textos poéticos, hace falta conocer el lenguaje poético de la lengua en que estos textos se escriben. Muchas veces, el traductor de la poesía se considera un traductor-poeta (Paz, 1917, *apud* Gallego Roca, 1994: 42) y también “un artista literario que busca fuera de sí mismo, en la obra individuo, la forma más adecuada a la experiencia que quiere expresar” (Gallego Roca, 1994: 43). Esto supone entender bien

el texto original y, después, transformarlo tomando en consideración la retórica de la lengua meta. Veamos el primer ejemplo:

[...].

Un momento, el amor se hace lejano.

No existe el mar; [...].

¡Aquí estoy bien clavado!

¡Aquí morir es sano!

¡Éste es el fin ansiado

que huía en el ocaso!

[...].

(Poema XIII, Moguer, Parte I)

(.....)

一瞬间，爱情渐行渐远。

大海不复存在； (.....)

我已在此扎根！

在此逝世胜过健在！

这是令人渴望的结局

它终结于日落！

(.....)

En este poema presentado, he reproducido las expresiones como *se hace lejano* y *no existe* a 渐行渐远 (jianxing-jianyuan) (lit. se va cada vez más lejos) y 不复存在 (bufu-cunzai) (lit. ya no existe más). La primera expresión, 渐行渐远 (jianxing-jianyuan), ha aparecido en un poema *Ci* del poeta Ou Yangxiu (1007-1072) de la dinastía Song con la intención de transmitir melancólicamente la partida de un ser querido que se ha ido cada

vez más lejos sin noticias. La segunda expresión, 不复存在 (bufu-cunzai), por su parte, contiene un carácter del chino antiguo 复 (fu, otra vez) que da una idea de que *algo había existido pero ya no está y no vuelve a aparecer nunca*. Estas dos expresiones conservan sus connotaciones melancólicas en la actualidad, su uso en estos versos corresponde bien a lo que el poeta ha querido expresar en esta estrofa. De regreso a Moguer, con todos sus recuerdos infantiles, el amor adulto del poeta parece cada vez más lejano (Predmore, 2011: 44) y ya no existe el mar que ha tenido que cruzar para reunirse con su novia.

Si nos fijamos en el verso *aquí morir es sano*, advertimos que no he tomado directamente la recreación poética de la versión del traductor Zhao que es 纵死也惬意 (zong si ye qieyi) (lit. aunque muriese también satisfecho / alegre) (vid. Segunda parte, Cap 1, 2.1.1.2.1.), dado que esa forma de traducción no ha hecho explícita la idea de *aquí* del verso original. Por el contrario, he recreado de nuevo esta oración como 在此逝世胜过健在 (zai ci shishi shengguo jianzai) (lit. morir aquí es aún más deseable que vivir sano), estructuralmente “en + aquí + morir + mejor (que) + sanamente vivo”. Es una expresión que transmite gran pasión y emoción con elegancia. El uso del vocabulario es relativamente formal: 此 (ci, modo formal o clásico de decir *aquí* o *este*)<sup>104</sup> y 逝世 (shishi, modo formal y respetuoso de decir *morir* {vid. Segunda parte, Cap 3, 2.1.1.1.}). Como ha señalado Urrutia Gómez (1986: 32) el poeta tiende a “construir un Moguer ideal que adquirirá carácter de paraíso perdido” (3). En esta estrofa, se han puesto de relieve el amor del poeta por su tierra natal y su anhelo de quedarse allí. No obstante, el verso original, *aquí morir es sano*, no tendría mucho sentido en chino si lo traducimos literalmente<sup>105</sup>, así que he realizado una transformación poética. Veamos otro ejemplo:

Todo dispuesto, en su punto,  
para la eternidad.

<sup>104</sup> Según Zhu y Chen (2008: 249, 253, 255), en el chino antiguo, los principales *pronombres demostrativos generales* son los siguientes: 此 (ci, este), 彼 (bi, aquel), 是 (shi, este), etc.

<sup>105</sup> Evidentemente, no todo es traducible, ya que “existe un umbral de intraducibilidad en el que un lenguaje llega al límite tanto como la experiencia cultural” (Carbonell i Cortés, 1997: 107). Por este motivo, en ocasiones como esta, se hace necesario cambiar la mayor parte del significado original para conservar la naturalidad del texto traducido.

---¡Qué bien! ¡Cuán bello!

¡Guirnalda cotidiana de mi vida,  
reverdecida siempre por el método!  
[...].

(Poema LXXIX, Parte III)

一切准备就绪，天时地利人和，  
为着永恒。

——多棒！多美！

我生命中的每日花冠，  
就这样常青！  
(.....)

He reemplazado el verso *reverdecida siempre por el método* por 就这样常青 (jiu zheyang changqing) (lit. así {será} siempre verde). La expresión 常青 (changqing, siempre verde) hace referencia al árbol de hoja perenne y es un adjetivo que describe los árboles que siempre están verdes durante las cuatro estaciones. Su empleo tiene como objetivo destacar la idea de que la *guirnalda cotidiana*, aparecida en el verso anterior, *siempre se quedará perfectamente verde*. He de mencionar, además, que en chino no existe un solo verbo para decir *reverdecer* y que, para traducir literalmente esta palabra, hace falta utilizar las expresiones 变绿 (bianlǜ, convertirse en verde) o 返绿 (fǎnlǜ, volver a ser verde). Además, si se traduce de forma literal las palabras *por el método*, este verso no parecería lógico en chino. Por este motivo, he decidido modificar todo el verso sustituyéndolo por una expresión que es mucho más comprensible y adecuada desde un punto de vista retórico.

En cuanto a las palabras *en su punto*, subrayadas en el primer verso, observamos que las he traducido por medio de una famosa frase hecha: 天时地利人和 (tianshi-dili-renhe) (lit. tiempo correcto {con oportunidades}, lugar apropiado {favorable} y la/s persona/s adecuada/s), palabra por palabra “cielo + tiempo + tierra + favorable + humano + armónico”. De hecho, es una expresión que antiguamente se utilizaba mucho para referirse a los criterios necesarios de vencer en una guerra, cuyo significado

metafórico aún se emplea en la actualidad ofreciendo la idea de que *todo está bien preparado en su momento y condición perfectas*. Su aplicación en este primer verso corresponde a la emoción y el tono de esta estrofa, lo que está vinculado, además, a la expresión *todo dispuesto* del mismo verso. Desde un punto de vista sociolingüístico, esta expresión es un dicho chino que todavía contiene sus valores positivos en la sociedad actual. En realidad, un buen empleo de las expresiones hechas, transmitidas a lo largo de la historia y propias de la lengua “cultura”, si aún se utilizan hoy en día, puede aumentar de modo considerable los valores léxicos de una obra literaria traducida, pues la esencia literaria de la lengua china se halla en su historia. Veamos otro ejemplo respecto de esta idea:

El oro, apenas,  
de la hora,  
posa su gracia en los arbustos,  
igual que un niño aún, y sin rendirlos,  
pero ya en él toda la gloria  
de oro y de esmeralda, de su vida.

Y mira, alegre, al cielo y a la tierra,  
adolescente, apasionadamente.

(Poema CIII, Abril, Parte III)

时光之金，  
几乎，  
不将自己的优美栖息于灌木，  
仍像个孩子，虽未战胜，  
一切荣耀已在于它，  
金黄、鲜绿的荣光，它生命中的。

愉快地望向天与地，  
年少轻狂。

En la segunda estrofa, he reemplazado el segundo verso *adolescente, apasionadamente* por un *chengyu* (pequeño refrán de cuatro caracteres): 年少轻狂 (nianshao-qingkuang), palabra por palabra según los significados antiguos y originales de estos caracteres: “año / edad + poco / joven + frívolo / ligero + arrogante / petulante”. En realidad, esta expresión tenía un significado un poco negativo en la antigüedad y se refería a la idea de que *los jóvenes sin experiencia se actúan del modo frívolo y se comportan de una forma arrogante*. No obstante, la sensación de este *chengyu* se ha cambiado bastante en la sociedad contemporánea y se utiliza, hoy en día, con sentimientos neutros e incluso positivos. Por lo general, se aplica en la actualidad como una exclamación que transmite la idea de que *los jóvenes son valientes y psicológicamente sencillos y que tienen mucha pasión y coraje para hacer lo que les da la gana*. Su empleo en este último verso, pues, demuestra a la perfección la imagen de una energía adolescente y apasionante, existente en el mes del abril, o sea, en la primavera *de oro y de esmeralda*.

Respecto del verbo *mira*, subrayado en el primer verso de la misma estrofa, no lo he traducido como 看 (kan, mirar / ver) cuyo uso es lo más frecuente en el chino actual. Por el contrario, he recurrido al carácter 望 (wang) que significa tanto *mirar a lo lejos* como *mirar por encima de algo* o *mirar hacia arriba*. Según ha señalado Liu (1996: 336) en su artículo, el verbo 望 (wang), empleado con frecuencia en la poesía clásica, es un carácter con cierto poder de transmitir y describir lo magnífica que es la naturaleza trazando una imagen tridimensional, dado que este carácter representa la idea de *dar una mirada concentrada a lo lejos y lo distante*. En consecuencia, puesto que en el verso original lo que se mira es el *cielo* y la *tierra*, elementos naturales, he decidido aplicar ese verbo en la traducción. Desde este punto de vista, he de señalar que, en la lengua china, existen bastante sinónimos que comparten unas ideas e incluso significados bastante similares pero dotados de connotaciones sentimentales muy distintas. Este aspecto, en concreto, ha planteado bastantes dificultades en la traducción, dado que en algunos casos peculiares el diccionario no sirve de utilidad. Veamos un ejemplo sobre este punto:

[...].

Y aunque te tengo y eres toda mía,  
 con tu soñar en ti, y pudiera  
 matar, amor, tu sueño en ti, lo mismo  
 que a un veneno en su flor, le tengo miedo  
a tu sueño, ¡amor, sí, te tengo miedo!

(Poema CX, Desvelo, Parte III)

(.....)

尽管我拥有你，你也全然属于我，  
 伴随着沉睡于你的梦境，我甚至能够  
 终结你内在的梦，爱情，如同  
 在花中的毒药，我仍然对你的梦境  
 感到畏惧，爱情，是的，我敬畏你！

En el último verso aparece la expresión *tengo miedo* hacia el *amor*. No obstante, en la lengua china, tanto la expresión *tener miedo* como su sinónimo *temer* dan una sensación bastante negativa y terrorífica. Es decir, los verbos como 害怕 (haipa), 畏惧 (weiju) y 恐惧 (kongju), que significan todos *tener miedo*, se aplican normalmente a lo que se considera horroroso y bastante desagradable. Además, se nota que, para la traducción de la oración anterior *le tengo miedo a tu sueño*, ya he empleado una vez el verbo 畏惧 (weiju, tener miedo). Por lo tanto, el recurso a un verbo parecido en la traducción, sobre todo, para el sustantivo *amor*, causaría un sentimiento poco lógico en el texto chino, dado que el amor debería ser algo muy bonito.

En este sentido, con el fin de no provocar una sensación negativa ni traicionar mucho el poema original, he decidido traducir esta expresión por medio del verbo 敬畏<sup>106</sup>

<sup>106</sup> 敬畏 (jingwei) (lit. respetar y temer) es un verbo con origen del lenguaje bíblico. En muchos pasajes de la Biblia, leemos frases como *el principio de la sabiduría es el temor de Jehová* (Proverbios 9: 10) y *temed a Dios y dadle gloria* (Apocalipsis 14: 7) y, para las cuales, en la versión inglesa de la Biblia, también se aplica el mismo vocabulario (*fear*). No obstante, en la versión china, se ha utilizado el verbo 敬畏 (jingwei) para casi todo este tipo de oraciones. Aunque desconocemos la verdadera intención del traductor, es muy probable que sea la misma que ha motivado mi traducción: no causar una imagen negativa de Dios mediante de la repetición constante de las expresiones “atemorizadoras” (ej. 畏惧 weiju o 恐惧 kongju).

(jingwei), “respetar + temer”, cuyo significado sería *tratar algo / alguien con una actitud seria de respeto y temor*. Es una clase de miedo producido por estima y respeto.

He aquí el último ejemplo de recreación poética por medio del lenguaje lírico:

[...].

---Aún, esta noche, tornaremos  
a lo que ya casi no es nada  
---a donde todo va a quedarse  
sin nosotros---,  
infieles a lo nuestro.  
[...].

(Poema CLIII, Víspera, Parte III)

(.....)

——今夜，依旧，我们将回到  
那早已什么都不是的地方  
——前往物是人非之地  
那里没有我们——，  
不忠于那份属于我们的。  
(.....)

Los dos versos subrayados, *a donde todo va a quedarse / sin nosotros*, los he traducido como 前往物是人非之地 / 那里没有我们 (qianwang wushi-renfei zhi di / nali meiyou women) (lit. hacia el lugar de 物是人非 {wushi-renfei} allí no hay nosotros). La expresión 物是人非 (wushi-renfei) se remota al menos a los principios del siglo XII, y que aparece en un famoso poema de *Ci* de la poeta Li Qingzhao (1084-1151) de la dinastía Song. Esta palabra tiene el significado primario de *todas las cosas se quedan iguales, pero la gente ha cambiado (ido)*. En la actualidad, se utiliza en las situaciones melancólicas con ciertas ideas de que *el lugar sigue igual pero no la gente o todo se queda pero las personas ya no están*. De hecho, esta expresión también se



considera como un *chengyu* (pequeño refrán de cuatro caracteres) y su empleo en este poema pone de relieve los sentimientos melancólicos de los versos originales.

### 3.2.2.3.2. Poemas en prosa

El poema en prosa, como todos los poemas, busca el ritmo con todas sus consecuencias; si asume los riesgos que la prosa supone de predominio del sentido, es sin duda para huir del peligro de ostentar una identificación formal que es utilizada con frecuencia como signo falso de la poesía. (Núñez Ramos, 1998: 131)

Durante la traducción de *Diario de un poeta recién casado*, es evidente que estamos ante una obra en la que los poemas en prosa ocupan aproximadamente la mitad de extensión (112 sobre un total de 243). Por esta razón, en cuando se traducen estos poemas, hay que darles la misma importancia que a los poemas en versos. Como ha indicado Li (2002: 113-114), en la literatura contemporánea china, el género del poema en prosa está considerado una forma de escritura casi idéntica a la prosa, pero dotada de ciertos valores poéticos (*vid.* Primera parte, Cap 2, 2.2.). Según este autor, la poesía en prosa china, aunque escrita en forma de prosa con una extensión relativamente más corta, contiene bastantes elementos poéticos; por ejemplo: transmisión de mucha información con pocas palabras, uso del lenguaje lírico, atención por los detalles, búsqueda de una imagen poética, acentuación de la imaginación del lector, etc.

Como resultado, desde un punto de vista léxico, podríamos decir que también se haría necesario emplear las expresiones poéticas a los poemas en prosa traducidos. Ha sido necesario, por tanto, un cierto grado de recreación durante la reproducción de los textos. Veamos el primer ejemplo:

¿Subterráneo? ¿Taxi? ¿Elevado? ¿Tranvía? ¿Ómnibus? ¿Carretela? ¿Golondrina?  
¿Aeroplano? ¿Vapor?... No. Esta tarde hemos pasado New York ¡por nada! en rosa  
nube lenta.

(Poema LXXI, Felicidad, Parte III)

地下铁？计程车？轻轨？有轨电车？公车？公路？汽艇？飞机？汽船？……不。  
今日午后，我们在徐缓的粉云中，漫无目的地游荡于纽约城！

Las subrayadas, *hemos pasado New York ¡por nada!* se han sido traducido como 漫无目的地游荡于纽约城 (manwu-mudi de youdang yu niuyue cheng), estructuralmente “漫无目的 (manwu-mudi) + partícula 地 (de, función adverbializadora) + pasear / vagar + en + Nueva York + ciudad”. Aquí cabe explicar el adverbio 漫无目的 (manwu-mudi), palabra por palabra “indisciplinado / relajado + sin + propósito”, que quiere decir *relajado sin ningún objetivo concreto*. De hecho, esta palabra se utiliza, por lo general, para describir un estado bastante tranquilo y, sobre todo, cuando una persona anda por la calle solo paseando sin motivo.

El uso de esta palabra y la búsqueda de la naturalidad me he llevado a modificar asimismo la estructura de la frase entera. La oración, *esta tarde hemos pasado New York ¡por nada! en rosa nube lenta*, la he traducido como 今日午后，我们在徐缓的粉云中，漫无目的地游荡于纽约城 (jinri wuhou, women zai xuhuan de fen yun zhong, manwu-mudi de youdang yu niuyue cheng), siguiendo la estructura “hoy + tarde, + nosotros + en + lento + partícula 的 (de, función copulativa) + rosa + nube + sustantivo de ubicación 中 (zhong, en / dentro / entre), + 漫无目的 (manwu-mudi) + partícula 地 (de, función adverbializadora) + pasear / vagar + en + Nueva York + ciudad”. Este pequeño cambio en el orden de las palabras garantiza mayor coherencia<sup>107</sup>. Ahora veamos otro ejemplo:

[...].

No sé si el trueno está o no está. Es como cuando en la sombra imborrable de una noche apartada de campo, creemos que hay alguien a nuestro lado y lo sentimos encima sin verlo. [...].

(Poema CII, Tormenta, Parte III)

---

<sup>107</sup> Aquí he de mencionar que, en la traducción de los poemas en prosa, he recurrido al cambio del orden (estructura) de las frases con mucha más frecuencia que en la traducción de los poemas en versos. Eso se debe, principalmente, a que los textos en forma de prosa, en comparación con los versos, no exigen una colocación tan estricta de cada cláusula.

(.....)

我不知道是否有雷。就如同在荒郊野外夜晚不可抹灭的黑影中，我们感觉有人  
在身边，在不见人影的情况下感知到他的存在。(.....)

Para la cláusula *lo sentimos encima sin verlo*, he empleado la frase 在不见人影的情况下感知到他的存在 (zai bujian-renying de qingkuang xia ganzhidao ta de cunzai), que significa *en la condición de “sin ver la sombra de persona” sentimos su presencia*. Aquí cabe destacar el uso de la expresión metafórica 不见人影 (bujian-renying) (lit. sin ver la sombra de persona), que significa *no se ve nadie ni se percibe la sombra*. En realidad, es una palabra que se utiliza mucho en la actualidad, sobre todo, en la literatura. En el poema original, el poeta ha querido producir una imagen oscura en una noche de tormenta. Así, el empleo de 不见人影 (bujian-renying) destaca, por un lado, la sensación de que *no se ve nadie* aumentando y, por otro lado, agrega ciertos valores literarios al poema traducido gracias a la metáfora.

En este ejemplo también se puede apreciar la importancia de la selección del léxico en la traducción poética:

Si corres, el tiempo volará ante ti, como una mariposilla de marzo. Si vas despacio, te seguirá el tiempo, lentamente, como un buey eterno.

(Poema CXLIV, Nota a Miss Rápida, Parte III)

若你奔跑，时间将飞逝在你之前，如同一只三月的小蝴蝶。若你缓慢行走，时间将跟随你，慢慢地，如同永恒的公牛。

He traducido el verbo *volará* como 将飞逝 (jiang feishi), estructuralmente “indicador de futuro 将 (jiang) + pasar volando”. Conviene mencionar que, el verbo 飞逝 (feishi), literalmente “volar + morir / fallecer”, en realidad, es una expresión hecha y metafórica refiriéndose a *lo rápido que pasa el tiempo volando y desapareciéndose* (vid. Segunda parte, Cap 3, 2.1.1.1.). Su uso en este poema concreto, pues, permite al lector a percibir claramente la idea que transmite el poeta: su esposa recién casada ha seguido un

ritmo de vida demasiado rápido en Nueva York y, en este caso, el tiempo siempre volará ante ella. Veamos el siguiente ejemplo:

[...]. ---Así, las Musas aclamando al Genio “mensajero de luz” de Puvis de Chavannes, femeninas olas blancas de una mar ideal.--- [...].

(Poema CLXXVI, Día entre Las Azores, Parte IV)

(……) ——如此，皮维·德·夏凡纳的缪斯为精灵欢呼，“光的使者”，理想大海的阴柔洁白浪花。—— (……)

Aquí he reproducido la expresión metafórica *femeninas olas blancas* por medio de 阴柔洁白浪花 (yinrou jiebai langhua) que quiere decir *femeninas tiernas blancas olas*. El empleo de la palabra 阴柔 (yinrou) (*vid.* Segunda parte, Cap 3, 2.3.1.), literalmente “femenino + tierno”, pues, contiene la idea de *las características femeninas y tiernas de las mujeres con un encanto atractivo y dulce*. Su uso en esta frase metafórica es especialmente aconsejable, pues la traducción literal del adjetivo *femeninas* (del texto original), en esta frase poética, no se correspondería con lo socioculturalmente esperable en China. He aquí otro ejemplo:

[...]. Todos sus colorines, esos verdes de sulfato de cobre con cal, esos rosas de geranio, esos azules marinos, esos blancos traslúcidos, al recogerse en lo diminuto, parecen facetillas de una breve ciudad de diamante enquistada por mano fililí en mi botón, que el oro del metal magnifica como en una caída de la tarde espiritual, nítida y gloriosa.  
[...].

(Poema CC, Cádiz, Parte V)

(……) 它色彩缤纷，石灰蓝铜的青绿、天竺葵的玫瑰粉、大海的湛蓝、半透明的白。色彩汇集时，宛若一座小城的各面，被精湛的手艺镶嵌于我的金扣上的钻石之城。炫丽的金属之金，仿佛在一段具有灵性的下午，荣美无暇。  
(……)

Aquí he traducido *tarde espiritual* como 具有灵性的下午 (juyou lingxing de xiawu), literalmente *tarde que posee espiritualidad*. El sustantivo chino 灵性 (lingxing), literalmente “espíritu / espiritual + particularidad / característica”, podría hacer referencia a tanto *inteligencia de personas* como *espiritualidad e inteligencia de los animales después de ser domesticar*. Su empleo metafórico en esta frase para la *tarde* es lo más apropiado desde una perspectiva sociocultural. De hecho, esta palabra (灵性 lingxing) viene del chino antiguo<sup>108</sup> y la he utilizado una vez más, en otro poema (CLXXIX), para traducir la expresión *liras espirituales*.

---

<sup>108</sup> Su uso se remonta al menos a la dinastía Tang y que aparece en un poema del poeta y literario Han Yu (768-824).

## CAPÍTULO 3

### **La traducción de *Diario de un poeta recién casado*: lengua de Juan Ramón Jiménez y símbolos literarios**

#### **1. El lenguaje general**

Es (*Diario de un poeta recién casado*) mi mejor libro. Me lo trajeron unidos el amor, la alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas, y mi largo recorrido anterior. Es un punto de partidas... (Juan Ramón Jiménez, *apud* Paniagua Fernández, 2017: 126)

Como ya he tenido ocasión de señalar, durante el proceso de la traducción, he tenido en cuenta el uso del lenguaje en el texto original y, por tanto, he respetado al máximo tanto los símbolos poéticos juanramonianos como la libertad completa del propio poeta<sup>109</sup>. De hecho, Lü (1984: 255-256) ha destacado que, con la desaparición de la rima y el metro, la poesía occidental actual tiende a prestar más atención a la emoción que transmite, la sensación que crea y la posible imaginación que ofrece al lector. Según este autor, en la traducción de este género de poesía occidental, hace falta reproducir al máximo todos estos elementos “abstractos” mencionados con el fin de provocar en el lector un sentimiento idéntico al que puede encontrarse en la lectura del texto original. Es lo que denomina Gottsched “imitación retórica”:

[...] admitiré que se puede imitar, pero de una manera distinta a la que llamo imitación retórica, es decir, la que no imita ni las palabras ni las frases ni los periodos, sino todo el estilo y el carácter de la oratoria, es decir, la libertad de los pensamientos, el amor a la verdad, la autenticidad del espíritu, la vivacidad y el celo en la exposición de sus representaciones. (Gottsched, 1736: 172)

---

<sup>109</sup> La libertad poética juanramoniana se manifiesta de forma explícita en *Diario de un poeta recién casado*, dado que esta obra desempeña el papel fundamental de reafirmar y destacar “la función del lenguaje poético para liberar al hombre del sinsentido del universo” (Cardwell, 2004: XXXIV).

## 2. Dificultades ligadas al uso del lenguaje poético juanramoniano

Debemos tener en cuenta que todo ser humano nace, crece y vive en un entorno y en una época concretos condicionados por muchos factores como, por ejemplo, religiones o ideologías imperantes en ese contexto socio-histórico, es decir, condicionados por la cultura [...]. Si la traducción literaria es una forma de texto, tiene que incluir también esos elementos que no son más que productos de la cultura de la que forman parte. (Marcelo Wirnitzer, 2007: 55)

De acuerdo con esta cita, para poder traducir una obra literaria, es necesario interpretarla en su contexto histórico teniendo en cuenta tanto los símbolos (elementos) significativos así como la propia lengua (peculiar) que emplea y maneja su autor.

### 2.1. Símbolos propios de Juan Ramón Jiménez

Como ya pone de manifiesto Juliá (1989: 163), los símbolos más representativos de la poesía de Juan Ramón Jiménez son el mar, el árbol, la mujer, el pájaro, etc. No obstante, hay muchos otros elementos que también tienen un gran peso en la poesía juanramoniana, como el campo, el pueblo, la soledad, el silencio, lo divino, la vida y la muerte, los colores, las cuatro estaciones, etc. Muchos de estos elementos simbólicos, presentes en el *Diario de un poeta recién casado*, tienen, además, ciertos valores estéticos e incluso filosóficos<sup>110</sup>. Los símbolos propios del escritor constituyen uno de los aspectos más difíciles de reproducir en la traducción literaria transcultural. Es imposible traducir estos símbolos “peculiares” manteniendo las características que presentan en el texto original y, sobre todo, consiguiendo los mismos efectos positivos que se podrán tener en la lectura de los versos originales.

En el caso de Juan Ramón Jiménez, además, su concepción de la poesía como libre del todo, hasta el punto de que, si existe algún límite en la poesía, sería un “límite libre” (Blasco Pascual, 1982: 254-255), ha llevado a un planteamiento nuevo de la traducción

<sup>110</sup> Juan Ramón Jiménez, “con los ojos bien abiertos, se enfrenta con la realidad en todo su sinsentido” y, en la obra *Diario de un poeta recién casado*, recrea un nuevo proceso de ver el mundo por medio de la búsqueda de “la palabra exacta” o “el nombre concreto de las cosas” (Cardwell, 2004: XVII-XVIII).

de este tipo de elementos literarios. A continuación, se hace un comentario detallado de los símbolos más significativos y dificultosos del poeta, que es posible encontrar en *Diario*, y se exponen las técnicas aplicadas para su reproducción en el texto traducido.

### 2.1.1. La muerte

El tiempo del ser humano termina con la muerte final, que es un acto oculto y espantoso a los seres vivientes. Y ese espíritu humano está abierto al infinito y es temporal, y por esta paradoja es por lo que ha surgido en las conciencias de algunos hombres, como en la de Juan Ramón, la angustia. (Page de la Vega, 1981: 19)

Como refleja esta cita, la muerte siempre es un tema que ha angustiado a los hombres por su carácter natural e inevitable. No obstante, Juan Ramón Jiménez nunca ha tenido miedo a la muerte y, como poeta, ha tratado de esquivarla e incluso vencerla a través de la belleza natural y lírica<sup>111</sup> (Blasco Pascual, 1982: 242, 246). Para nuestro poeta, su creación poética es algo inmortal como el alma (Page de la Vega, 1981: 22-23) que, mediante la búsqueda de lo bello, se expande hacia el infinito y lo eterno<sup>112</sup> (Blasco Pascual, 1982: 224). En muchos poemas de Juan Ramón Jiménez, “hay una clara obsesión por la muerte” y el poeta no solo piensa que él es “un ser para la muerte”, sino que goza con esa idea (Urrutia Gómez, 2002-2004: 2136).

Juan Ramón quiere enfrentarse con la muerte después de incorporarse toda la riqueza del Universo, porque no quiere, como el misticismo hindú, diluirse en el mundo, despersonalizándose. Lo que quiere es justamente lo contrario, potenciar su personalidad incorporándose el mundo, diluido en su espíritu. (Sánchez Romeralo, *apud* Juliá, 1989: 89)

---

<sup>111</sup> El tema de la muerte, cuya presencia es constante en la creación poética juanramoniana, se presenta como algo que “forma parte del propio fenómeno de la vida; crece y se desarrolla en ella como el hueso del fruto” (Cardwell, 2004: 11).

<sup>112</sup> En el mundo juanramoniano, su obra poética “triunfa sobre la muerte, eternizando toda belleza” y la muerte también “purifica la obra, privándola de lo perecedero” (Cardwell, 2004: 11).



Es necesario aclarar, además, que en el mundo de Juan Ramón hay una esencia fundamental que es la existencia de una muerte continua en el ser temporal:

El ser cambia constantemente. Y esta emersión de los seres hacia un nuevo ser, este continuo salir de una forma a otra forma, esta dinámica natural es la que funda el tiempo. [...] ahí está la clave de lo que el hombre es: un entrar y un salir de una existencia en otra; un dejar de existir y un seguir existiendo; un suceder constante de nacimientos y muertes. (Page de la Vega, 1981: 23-24)

En la creación de *Diario de un poeta recién casado*, asistimos a una muerte del pasado infantil del poeta y, al mismo tiempo, al nacimiento del amor adulto y maduro. Mediante este nuevo nacimiento, “el poeta vive en la tensión del deseo y su consecución” (Urrutia Gómez, 2017, 38:47-39:52). Al empezar una nueva etapa importante de su vida, Juan Ramón tiende a contemplar cada vez más la muerte enfocándose en su relación inherente con la vida y el tiempo humano y también en la lucha continua con ella. En este sentido, él la utiliza, constantemente, como un símbolo crucial en sus poemas. Todas estas ideas, relacionadas con la muerte, se manifiestan de forma explícita en las seis partes del libro.

Ahora bien, esta relevancia de la muerte en la obra juanramoniana se cohonestaba bastante mal con la tendencia de la cultura china a tabuizar este tema. Los chinos casi nunca hablan de la muerte en la vida cotidiana, ni quieren utilizar palabras que la designan directamente, como el verbo *morir* (死, sì) y, en consecuencia, tampoco suelen mencionar en la escritura a las personas muertas por medio de este carácter. Según Kubin (2004: 629), para la gente china, hablar de la muerte significa anunciar y recordar que todos van a morir algún día. Eso no solo provoca una sensación bastante desagradable, sino que, además, se considera una señal de mala suerte.

La aparición frecuente en *Diario de un poeta recién casado* de palabras como *muerte*, *morir*, *muerto/a*, etc., requieren una tarea constante de vigilancia y de cierta creatividad para lograr encontrar otras palabras, en muchos casos eufemismos, que las sustituyan. En lugar de utilizar directamente 死 (sì, morir / muerte), 死亡 (sìwáng, muerte) y 死去

(siqu, morir / haber muerto), la traducción que aquí presento recurre, pues, a sinónimos más sutiles, adaptados al contexto. Veamos los casos más relevantes<sup>113</sup>.

#### 2.1.1.1. 逝 (shi)

逝 (shi) significa *morir, fallecer, pasar e irse* y es el carácter que se aplica con más frecuencia para reemplazar 死 (si, morir / muerte) en la traducción de esta obra. En el chino moderno, su uso normalmente requiere que se junte con otros caracteres; por ejemplo: 飞逝 (feishi, transcurrir rápidamente / pasar volando), 流逝 (liushi, trocir / transcurrir), 消逝 (xiaoshi, desaparecer), 逝世 (shishi, fallecer), 逝去 (shiqu, morir / fallecer), etc. Entre estas cinco palabras mencionadas, las dos primeras se utilizan generalmente para el tiempo que transcurre; la tercera, tanto para el tiempo y los recuerdos como para la voz y los sonidos. Por lo tanto, se entendería que solo las dos últimas palabras poseen el significado más cercano a *morir y fallecer*. No obstante, hay que tener en cuenta que 逝世 (shishi, fallecer) tiene un grado relativamente más formal y cuyo uso se emplea casi siempre para los seres humanos, mientras que 逝去 (shiqu, morir / fallecer) se suele funcionar tanto con las personas como con los elementos o momentos significativos de la vida.

En este sentido, he de resaltar que, en los poemas de *Diario de un poeta recién casado*, muchas veces, lo que se muere no es una persona. Se usa el verbo *morir* metafóricamente y simbólicamente para otros términos (ej. objetos, elementos naturales, etc.). En tal caso, el uso 逝去 (shiqu, morir / fallecer) se considera especialmente adecuado, pues esta palabra también tiene un sentido metafórico en chino y se aplica con frecuencia a la muerte de algo “abstracto”, como el amor, la juventud, la infancia, los recuerdos, etc.; por ejemplo: 逝去的爱情 (shiqu de aiqing) (lit. amor fallecido / perdido) y 逝去的青春 (shiqu de qingchun) (lit. juventud fallecida / perdida). Aquí veamos, en primer lugar, tres ejemplos de la aplicación de esta palabra en la traducción china:

---

<sup>113</sup> Aquí cabe resaltar que, en la lengua china (tanto antigua como moderna), existen muchos recursos léxicos para el eufemismo de las palabras *morir* y *muerte*. En el presente trabajo, solo estudiaré los más utilizados, ya que son los que he empleado en mi traducción de la obra *Diario de un poeta recién casado*.

## Ejemplo 1:

[...].

¡Ahora sí que va a ser la primavera  
humana en su divina flor! ¡Ahora  
sí que sé dónde muere el ruiseñor!

(Poema LXI, Rubén Darío 8 de febrero de 1916, IV, Parte III)

(.....)

如今正是凡人的春天  
要在她的圣花中！如今  
我知道夜莺在何处逝去！

## Ejemplo 2:

[...].

--la luna solitaria  
se muere, rota ¡oh Poe! Sobre Broadway--,  
[...].

(Poema LXXXI, Humo y oro, Parte III)

(.....)

——孤寂的月  
破碎地逝去，哦，坡！在百老汇上——，  
(.....)

## Ejemplo 3:

[...] la resurrección de su alma muerta en el reino de la realidad, es decir, de la fantasía.  
[...].

(Poema CXXII, Prolongación de paisaje, Parte III)

(.....) 它逝去的灵魂在现实王国中复活，应该说是，虚幻国度。(.....)

En estos tres poemas, los que (se) mueren (ruiseñor, luna y alma) no son personas; por tanto, he empleado naturalmente 逝去 (shiqu, morir / fallecer) cuyo uso en chino no

solo es más amplio, sino también posee cierto significado metafórico y proporciona, además, una cierta connotación lírica. En cuanto a las otras tres palabras 飞逝 (feishi, transcurrir rápidamente), 流逝 (liushi, trocir / transcurrir) y 消逝 (xiaoshi, desaparecer), mencionadas y explicadas al principio, aunque sus significados no tienen una conexión directa con el verbo *morir*, son comparten el mismo sentido de *irse para siempre o macharse permanentemente*. Por esta razón, en un contexto literario como la poesía, encajarían perfectamente como eufemismo capaz de expresar la idea de muerte. Veamos dos poemas:

Ejemplo 1:

Muere el día, sacándose a los ojos,  
sangriento, el corazón...

[...].

...Y, al irse, sus palabras más sinceras  
habla. Sí; ¡cuánto más día es ahora  
que va a morirse! No parece  
que estemos en él, sino  
que está delante de nosotros,  
vivo como uno de nosotros  
cuando se va a morir.  
[...].

(Poema XCIX, Crepúsculo, Parte III)

日子流逝，将自己的心掏出，  
血淋淋，摆在眼前……

(……)

……不过，要离开时，它最真挚的话语  
脱口而出。是的；如今还有多少时日  
将要流逝！仿佛不是  
我们活在日子中，而是

它位于我们身前，  
活像我们中的一员  
在它正要飞逝之时。  
(.....)

Ejemplo 2:

[...].

¡Miranda, vamos donde ha muerto  
tu voz ¡para mí! en el abierto  
mar de la noche constelada!  
[...].

(Poema CXLVII, A Miranda, en el estadio, Parte III)

(.....)

米兰达，我们前往  
你声音的消逝之地，为了我！在这片  
繁星密布之夜的敞开大海上！  
(.....)

En el ejemplo 1, es *el día* que (se) muere y, en la cultura china, los días también se valoran como el tiempo, ya que las horas forman parte del día. Por lo tanto, he utilizado 流逝 (liushi, trocir / transcurrir) para traducir los dos primeros *morir(se)* y 飞逝 (feishi, transcurrir rápidamente) para el tercero, considerando, así, *el día* como el tiempo. Con respecto al ejemplo 2, dado que el sustantivo *voz* es lo que *ha muerto*, empleo el verbo 消逝 (xiaoshi, desaparecer) en el texto traducido, ya que esta palabra tiene un uso frecuente para la desaparición de la voz y los sonidos.

Antes de terminar esta parte, cabe mencionar el uso solo del carácter 逝 (shi). Aunque no se suele recurrir aisladamente a este carácter en la lengua contemporánea china, es frecuente, sobre todo en situaciones formales, la utilización de un solo 逝 (shi) con la *preposición para el espacio* 于 (yu, en) cuyo empleo, según Liu (2008: 43), trata de presentar e introducir la fuente o procedencia en una posición postverbal. La

preposición 于 (yu, en), aunque en este contexto comparte el mismo significado que 在 (zai, en), tiene su origen en el chino antiguo<sup>114</sup>; y cuando se utiliza el verbo 逝 (shi), una expresión relativamente más formal y elegante, solo se admite la preposición 于 (yu, en). En la traducción del título del Poema CXXV (Parte III), un epitafio, pues, he recurrido a ese uso formal y literario:

### Epitafio

de una reina de corazones

muerta en una música, pues que es ida para mí

心之女王

墓志铭

逝于音乐，离我而去

#### 2.1.1.2. 亡 (wang)

亡 (wang) significa *morir y fallecer* y es un verbo mucho más directo que 逝 (shi). Casi todas las palabras que contienen este carácter está relacionado de alguna manera con la muerte; por ejemplo: 逃亡 (taowang, huir para la vida / fugarse para no morir), 亡国 (wangguo, hacer que el país se deteriore / decaída del imperio), 伤亡 (shangwang, herido y muerto), 亡故 (wanggu, fallecer), 灭亡 (miewang, destruirse / arruinarse / irse a la extinción), etc. En realidad, el carácter 亡 (wang) es el sinónimo más cercano a 死 (si, morir / muerte), aunque demuestra un grado de respeto relativamente más alto y es un carácter que ha venido del chino antiguo.

---

<sup>114</sup> Según Liu, Pan y Gu (2004: 264), 于 (yu) y 在 (zai) pueden utilizarse como *preposiciones para el espacio* con la función de indicar la locación de un acto. Dado que el primero es relativamente más retórico y literario, he preferido recurrir a él en mi traducción.

En la traducción de *Diario*, he recurrido tanto a 亡故 (wanggu, fallecer) como a 灭 (miewang, destruirse / arruinarse / irse a la extinción) como equivalentes del sustantivo *muerte*. Como se ha mencionado y explicado anteriormente (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.2.4.), en la lengua china, el uso del verbo y el sustantivo es mucho más libre que en español y, en la mayoría de los casos, no hace falta ninguna modificación para utilizar un verbo como sustantivo. Veamos aquí los empleos de estas dos palabras mencionadas:

Ejemplo 1:

[...].

mientras tú sonríes, preparando

mi muerte en lo lejano de tu sueño.

[...].

(Poema CX, Desvelo, Parte III)

(.....)

而你正微笑地，在你梦中的

遥远之地准备着我的亡故。

(.....)

Ejemplo 2:

Ahora, soñar es verte,

y ya, en vez de soñar,

vivir será mirar

tu luz, hasta la muerte.

[...].

(Poema CLI, Ausencia de un día, Parte III)

如今，做梦就是见你，

早已如此，比起做梦，

活着将是去凝望

你的亮光，直到灭亡。

(.....)

Aquí cabe destacar que, en el ejemplo 1, el uso de 我的亡故 (wo de wanggu, mi fallecimiento / muerte) es poco habitual en chino, ya que nadie hablaría en un contexto normal de su propia muerte. No obstante, dado que el sujeto de esta oración es *tú* y que *sonríes preparando mi muerte*, se podría admitir ese uso peculiar en la traducción. En cuanto al ejemplo 2, hay que tener en cuenta que la palabra 灭亡 (miewang, destruirse / arruinarse / irse a la extinción), por su parte, normalmente ofrece una sensación más “amplia” que 亡故 (wanggu, fallecer) y, se utiliza con frecuencia para describir la extinción de una especie o la ruina de un país. Sin embargo, en el caso de estos versos en concreto, el poeta quiere expresar la idea de que vivir es mirar y contemplar la luz de su amor hasta la muerte y, como se ha señalado anteriormente, para el poeta, la muerte significa el fin del tiempo humano y de todo lo existente. Desde esta perspectiva, la expresión 直到灭亡 (zhidao miewang, hasta la destrucción / ruina / extinción) encaja a la perfección para expresar los sentimientos contenidos en el poema, ya que se entendería asimismo como *hasta el fin de todo*.

Coincide con el uso del carácter 逝 (shi), explicado en la parte anterior, en cuanto que 亡 (wang) se utiliza solo, la preposición que sigue después será 于 (yu, en) en lugar de 在 (zai, en). Los dos caracteres, 亡 (wang) y 于 (yu, en), hacen referencia al chino antiguo. Aquí se hace necesario destacar que, aunque 逝于 (shi yu, fallecer en) y 亡于 (wang yu, fallecer en) tienen el mismo significado en chino, el uso de 亡于 (wang yu, fallecer en) proporciona un sentimiento relativamente más directo y, asimismo, una sensación de tristeza aún más fuerte. En este sentido, durante el proceso de la traducción, he dado preferencia a esta palabra en los versos más dotados de tristeza; se trata de versos que, a veces, transmiten algunos sentimientos negativos. Veamos el siguiente ejemplo:

[...].

Su desnudez es tanta,  
que ya no es. Semejan  
a la desesperanza muerta en tedio,



que nada da y nada espera.

[...].

(Poema XLV, Hastío, Parte II)

(.....)

她们的裸露如此显著，  
以至于早已变迁。她们像是  
亡于厌倦的绝望，  
无须付出，无须盼望。

(.....)

### 2.1.1.3. 丧生 (sangsheng)

La palabra 丧生 (sangsheng), que es *morir*, significa literalmente *perder la vida*; el carácter 丧 (sang) tiene los significados de *perder*, *funeral* y *morir*, mientras que 生 (sheng) es *vida*, *vivo* o *nacer*. En realidad, 丧生 (sangsheng) haría referencia a la muerte no natural, o sea, *morir en un accidente o un desastre*; por tanto, se utiliza con mayor frecuencia en los periódicos y las noticias. En la traducción de *Diario*, solo la he empleado una vez, en un poema en prosa:

[...].

En los redondos hombros desnudos de la madre nueva, que parece una vaca rosa con su choto, el niño, con el sol de la vida en los ojos que han tenido, sin verlo, el sol de la muerte [...].

(Poema LXXXIII, El prusiano, Parte III)

(.....)

初为人母的女士的裸露圆润双肩，她宛若有了牛犊的粉色母牛，怀中的小男孩，眼中流露出生命之阻，无需去看，他双眼充盈丧生之阻 (.....)

Se observa en esta frase un contraste de *el sol de la vida* y *el sol de la muerte*. En consecuencia, ha aplicado las dos expresiones 生命之阳 (shengming zhi yang, sol de la vida) y 丧生之阳 (sangsheng zhi yang, sol de la pérdida de la vida) con el fin de acentuar ese contraste en el poema traducido. Además, este empleo ha hecho que ahora ambas expresiones en chino posean el carácter 生 (sheng, vida / vivo). Aquí es necesario aclarar que, en realidad, también sería adecuado utilizar directamente la expresión 死亡之阳 (siwang zhi yang, sol de la muerte). No obstante, como se ha explicado anteriormente, la palabra *muerte* aparece en este libro con una frecuencia muy alta; por tanto, he preferido evitar, en la medida de lo posible, el uso de 死 (si) o 死亡 (siwang).

#### 2.1.1.4. 辞世 (cishi)

La palabra 辞世 (cishi), también quiere decir *morir* y *fallecer*, significa literalmente *despedirse / marcharse del mundo*, dado que 辞 (ci) significa *despedirse, irse o marcharse*, mientras que 世 (shi) es *mundo*. Como las otras palabras ya explicadas, 辞世 (cishi) también es una expresión bastante formal para decir *morir* y el carácter 辞 (ci) se relaciona asimismo con el chino antiguo. He recurrido a esta palabra una vez en la traducción del libro:

[...].

Todo y sólo está en ellas;  
a ellas tan sólo hay que entregarlo todo,  
de ellas tan sólo hay que esperarlo todo,  
de la cuna a la muerte.

[...].

(Poema CXCVII, Dentro, Parte IV)

(.....)

全然且唯独在她们之中；  
只应向她们献上一切，  
只需对她们存有盼望，  
从降生到辞世。

(.....)

Dado que la expresión española *de la cuna a la muerte* significa *desde el nacimiento hasta la muerte*, en cuando se traduce este verso, se utiliza 降生 (jiangsheng, nacer) para reproducir la palabra *cuna* en lugar de emplear una traducción literal. De hecho, la palabra 降生 (jiangsheng) es una forma formal de decir *nacer* mostrando, además, cierto respeto y significa literalmente *nacer cayéndose / bajándose*, ya que el carácter 降 (jiang) posee el significado de *caerse y bajarse*. Aquí cabe destacar que la razón por la que he seleccionado estas dos palabras concretas, 降生 (jiangsheng, nacer) y 辞世 (cishi, morir), para traducir este verso es porque sus significados resultan perfectamente adecuados: *nacer cayéndose / bajándose* o *venir al mundo cayéndose y despedirse / marcharse del mundo*.

Tal como se ha señalado en los capítulos anteriores, una de las características más notables del léxico chino es que las palabras se forman con caracteres individuales y cada carácter posee su propio significado original o figurado (*vid.* Primera parte, Cap 2, 3.1. y Segunda parte, Cap 1, 2.2.1.3.1.). Por esta razón, en la traducción de una obra literaria, sobre todo, poética, se hace indispensable seleccionar el tipo del vocabulario teniendo en cuenta estos significados, relativamente más implícitos, con el fin de conseguir al máximo naturalidad y valor estético.

### 2.1.2. Los cementerios

Como la muerte, los cementerios también son un símbolo crucial en *Diario de un poeta recién casado*. En realidad, aparte de la palabra *cementerio/s*, que aparece con alta

frecuencia en este poemario (Poemas XIII, XV, LXIX, CXVI, CCVI, CCXXXV, etc.), existen en la obra muchas otras palabras relacionadas con tal elemento simbólico, por ejemplo: *sepulcro/s* (Poemas XXXVII, LXI, LXXXV, CCXXXV, etc.), *fosa* (Poema XXXII), *tumba* (Poemas XXXV, CCXXXI, etc.), *mausoleo* (Poemas CCXXXI), etc.; se encuentra, incluso, tres poemas titulado como “Epitafio” (Poemas XC, CXXV y CCXXXV).

Hemos de tener en cuenta que, aparte de la actitud general del poeta hacia la muerte, explicada en el apartado anterior, los cementerios son lugares que le dan mucha paz al poeta, sobre todo, los de Nueva York. Para el poeta, es imprescindible contemplar la vida en la soledad y en el silencio, porque sólo a través de esta manera podrá comulgar con la creación y expresar su amor hacia todo lo creado. Debido a los ruidos insoportables y al ritmo rápido de las ciudades estadounidenses, Juan Ramón considera que los cementerios son casi los únicos sitios agradables y silenciosos de ese país. Este silencio significativo, que solo existe, en este caso, dentro de los cementerios (americanos), le hace al poeta “creador” de un mundo de significados para encontrar un nuevo impulso comunicativo<sup>115</sup> (Sepúlveda-Pulvirenti, 1990: 20).

En efecto, la poesía le permite una visión particular de la vida a través de la belleza (Palau de Nemes, 1957: 166), una belleza única y solitaria y al mismo tiempo silenciosa. Por este motivo, en este poemario, ha dedicado cuatro poemas en prosa a la descripción de los cementerios americanos (Poema LXXXII, XCIV, CXXVIII y CXL).

No obstante, al igual que sucede con el tema de la muerte, en la cultura china, existen “problemas” con los cementerios. Son lugares que producen pavor y en cuyos alrededores nadie quiere instalarse. En China, las viviendas, los hoteles e incluso los restaurantes que se sitúan relativamente más cerca del cementerio tienen precios más bajos. Además, cuando los chinos van a los cementerios para visitar a sus seres queridos fallecidos, casi nunca hacen fotos, porque se consideraría un acto inapropiado que podría traer mala suerte.

Por todo lo dicho, cuando se traducen versos que contienen elementos relacionados con el cementerio, hay que tener cuidado para no producir sentimientos negativos en el

---

<sup>115</sup> “El poeta tiene la posibilidad de seleccionar y sacar del silencio la palabra que pueda nombrar la imagen, el objeto, la vivencia, y a través de esa elección ordenar su discurso poético” (Sepúlveda-Pulvirenti, 1990: 20). El silencio, como un símbolo importante en la poesía juanramoniana, se manifiesta de forma evidente y significativa en los poemas sobre los cementerios estadounidenses.

lector chino, sobre todo en los cuatros poemas en prosa que se dedican especialmente a la descripción de los cementerios estadounidenses. Porque en estos poemas, el poeta no solo utiliza los cementerios como un símbolo, sino que también dedica unos párrafos a describir el ambiente y el entorno de esos lugares. En este sentido, cuando se traducen estos textos al chino, conviene seleccionar un vocabulario apropiado que reduzca al mínimo tanto la idea de “oscuridad” como los estereotipos chinos ligados a la imagen de los cementerios. Coincido, pues, con Carbonell i Cortés (1997: 108) cuando señala que, en muchas ocasiones, las convenciones de la cultura terminal imponen ciertos límites frente al significado original, por lo que siempre existe un grado de *apropiación* del texto por la cultura de destino. Veamos ahora estos cuatro poemas.

### 2.1.2.1. Poema LXXXII, Cementerio, Parte III

Se ha quedado esta pequeña aldea de mueritos, olvido que se recordara, al amor de unos árboles que fueron grandes en su niñez agreste, pequeños, hoy que son viejos, entre los terribles rascacielos. La noche deja, ahora, paralelos los vivos que duermen, un poco más alto, con los mueritos que duermen, un poco más bajos, hace un poco más de tiempo y para un poco más de tiempo. [...].

[...]. Las horas agudizan la sombra, y lo que descansó en la luz del día, está despierto, y mira, escucha y ve. Así, los sueños de estos mueritos se oyen, como si ellos soñaran alto, y su soñar de tantos años, más vivo que el soñar de los mueritos de una noche, es la vida más alta y más honda de la ciudad desierta.

这座小小亡者之村，忆起的遗忘，它留在了乡村童年时曾高大的树旁，树木如今已垂暮、渺小，于可怕的摩天大楼之中。此时，夜晚将沉睡的活人放置略高，沉睡的亡者放置略低，在同一平行线上；已有一段时间了，仍会持续更久。  
(.....)

(.....) 时间加剧了阴影，在日光中安息的，如今已苏醒，注视，聆听，细看。如此，这些亡灵的梦被听见，仿佛它们正高声做梦，它们历经多年的梦境，比一夜之中往生者们的梦更富有生气，堪称此荒凉城市中至高至深的生命。

La traducción muestra que no he utilizado ni 死人 (siren, persona muerta), que es un poco directo, ni 死者 (sizhe, modo formal de *siren*), como hizo Lee (2004: 50), para traducir la palabra *muertos* que aparece cuatro veces en el texto original. Por el contrario, para poder evitar el uso de 死 (si), un carácter bastante “desagradable” al que me he referido anteriormente, he recurrido a 亡者 (wangzhe, persona fallecida) para la traducción de los primeros dos *muertos* en el primer párrafo con el fin de acentuar la idea de respeto a estos *muertos*; porque el carácter 亡 (wang, morir), aunque tiene el mismo significado que 死 (si), es mucho más formal, de modo que su uso en este contexto se consideraría, además, literario. En cuanto al segundo párrafo, por su parte, he empleado 亡灵 (wangling) (lit. espíritu del muerto)<sup>116</sup> para traducir *muertos* de la segunda línea. Esto es porque los muertos, en realidad, no sueñan ni tienen conciencia para soñar; por tanto, el empleo del carácter 灵 (ling, espíritu) hace que el texto traducido sea más “lógico” y asimismo más gráfico.

Si nos fijamos ahora en la traducción del último *muertos*, advertimos que he escogido una palabra relacionada originalmente con la religión budista: 往生者们 (wangshengzhe-men, personas fallecidas) con la estructura “往生 (wangsheng, fallecer) + persona + sufijo 们 (men, función de pluralidad)”. El verbo 往生 (wangsheng, fallecer) viene, efectivamente, de la idea del budismo y quiere decir originalmente *irse de este mundo para entrar espiritualmente a un mundo mucho mejor*. Aunque el significado religioso de esta palabra es cada vez menos evidente en la sociedad contemporánea, su uso aún da una sensación bastante “viva”. La utilización de 往生者 (wangshengzhe) (lit. la persona que se ha ido de la vida), pues, todavía ofrece cierta idea de que la persona fallecida no se ha muerto por completo y que algo de sus pensamientos, sentimientos o conciencia aún permanece en alguna parte del mundo. Por eso me parece que encaja muy bien en el contexto peculiar de este poema.

Por otra parte, para poder reducir al mínimo la imagen “oscura” estereotipada del cementerio, he recurrido a una técnica de reduplicación (sirve de *diminutivo* en este caso), que ya había utilizado Lee (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.3.): se trata de emplear la expresión 小小 (xiaoxiao, pequeño + pequeño) para traducir el adjetivo *pequeña* de la

---

<sup>116</sup> De hecho, en chino, se emplea la palabra 亡灵 (wangling) (lit. espíritu del muerto) para la traducción oficial de la fiesta mexicana *Día de los Muertos* que es 亡灵节 (wanglingjie), estructuralmente “亡灵 (wangling) + fiesta / festival”.

primera frase del primer párrafo. Además, en la traducción del segundo párrafo, he empleado una expresión bastante vívida para traducir *está despierto*: 如今已苏醒 (rujin yi suxing), estructuralmente “actualmente + ya + despertarse”. En la lengua china, el verbo 苏醒 (suxing, despertarse) da una sensación relativamente más “fresca” y alegre que el simple 醒来 (xinglai, despertarse), empleado por Lee (2004: 50) en su traducción. Ello se debe a que 苏醒 (suxing, despertarse) es una palabra que se emplea muchas veces para la naturaleza, sobre todo, cuando termina el invierno y llega la primavera y todo lo natural (árboles, flores, animales, etc.) “se despierta”. En el caso de este texto concreto, el empleo de este verbo ha sido un buen método de subrayar lo “vivo” que está todo lo que se halla en ese cementerio.

Por la misma razón, para los verbos de esa misma frase (*mira, escucha y ve*), he utilizado tres verbos chinos que expresan una idea de “atención”: 注视 (zhushi, mirar atentamente / fijamente), 聆听 (lingting, escuchar respetuosamente y con atención), 细看 (xikan, ver detalladamente / cuidadosamente). Con estos verbos es posible otorgar una vida metafórica a los seres que se encuentran allí. Además, dado que *mirar y ver* son dos verbos españoles que comparten el mismo significado en chino, que es 看 (kan), el recurso a diferentes equivalentes ha permitido una mejor distinción.

#### 2.1.2.2. Poema XCIV, Cementerio en Broadway, Parte III

[...].

¡Pobre pozo de muertos, con tu iglesita de juguete, cuyas campanas suenan al lado de las oficinas que sitian tu paz, [...] y sólo la escasa yerba agriverde que los muertos de otro tiempo brotan, y una única florecita roja que el sol, cayéndose, exalta sobre una losa, colman de poesía esta hora terrible de las cinco, y hacen del cementerio un único hermano gemelo del ocaso inmenso, transparente y silencioso, de cuya hermosura sin fin queda la ciudad viva desterrada.

(.....)

无辜可怜的亡者之井！伴随着你玩具似的小教堂，它的钟声在办公楼边响起，你的安宁被围困其中，四周裹围着铃声（.....）仅有这片稀少的灰暗绿草，昔日

亡灵的降临之地，以及落日在坟头所称颂的唯一小红花，它们用诗歌满盈五时这糟糕的时刻，并将墓园化作广阔日落唯一的孪生兄弟，透明且无声，在其无尽之美中这座活城流放异乡。

En este poema, además de los usos de 亡者 (wangzhe, persona muerta) y 亡灵 (wangling, espíritu del muerto), explicados ya en la parte anterior, para traducir la palabra *muertos*, he utilizado un lenguaje afectuoso con tendencia al lirismo y a la suavidad expresiva. He traducido el adjetivo *pobre* de la primera línea por medio de una expresión sentimental 无辜可怜 (wugu kelian, inocente y lastimoso); mientras que, para los verbos subrayados, *colman* y *hacen*, he empleado dos palabras literarias 满盈 (manyong, colmar / llenar) y 化作 (huazuo, convertirse / transformarse).

Aquí hay que tener en cuenta que 满盈 (manyong, colmar / llenar) es un verbo que se utiliza, normalmente, para las ideas relativamente más “abstractas”; por ejemplo: una persona llena de la alegría / felicidad o el bosque colma de la aroma de flores. Por esta razón, se corresponde muy bien con la idea expresada por la metáfora del texto original, *colman de poesía [...]*, dando una sensación, además, bastante romántica. En cuanto a 化作 (huazuo, convertirse / transformarse), cabe señalar que se trata de una palabra frecuente en la literatura china tanto clásica como contemporánea y, como la mayoría del vocabulario formal o literario chino, tiene su origen en el chino antiguo.

### 2.1.2.3. Poema CXXVIII, Cementerio alegre, Parte III

[...]. Sus tumbas se derraman como unas ruinas bellas, como una luna hecha pedazos, por lo verde, o buscan, entre las casas, la sombra de las ventanas con flor. Los niños se paran tranquilos entre ellas hablándoles a sus juguetes, absortos en una hormiga, mirando sus globitos rojos, morados, amarillos...  
[...].

(……) 它的坟墓流溢，犹如唯美的废墟，宛若被碎片拼凑而成的明月，一片碧绿，又或者在住宅中找寻，开满花的窗台下的影子。孩子们在它们当中安静地



止步，与自己的玩具交谈，被一只蚂蚁吸引着，同时凝视着他们的小气球，红色，紫色，黄色……

(……)

Como los dos poemas anteriores, en la traducción de este poema también he buscado crear una sensación agradable en el lector chino embelleciendo la expresión. He usado la palabra 唯美 (weimei, bello / hermoso), un adjetivo empleado normalmente para describir *la hermosura de una mujer elegante y físicamente muy atractiva o la belleza de un paisaje natural y tranquilo*, para traducir (*unas ruinas*) *bellas*. Del mismo modo, he reproducido el sustantivo *luna* por medio de 明月 (mingyue, luna brillante y clara), una expresión hecha que aparece con alta frecuencia en la poesía clásica china<sup>117</sup>.

Además, para el verbo *mirando*, he recurrido a la misma técnica que en el Poema LXXXII, titulado “Cementerio”, y que consiste en el empleo de un verbo chino capaz de expresar la idea de “atención”: 凝视着 (ningshi-zhe), estructuralmente “mirar atentamente {contemplando} + partícula 着 (zhe, función de la acción continua o simultánea)”.

#### 2.1.2.4. Poema CXL, Cementerios, Parte III

Otra vez, sí. ¡Y ciento! El mayor atractivo, para mí, de América, es el encanto de sus cementerios sentidos, sin vallas, cercanos, verdadera ciudad poética de cada ciudad, [...].

¡Cómo vence aquí la belleza a la muerte, ejemplo tranquilo y grato en medio de tantos malos ejemplos de prisa y malestar! ¡Oh rosa bien olida, oh agua bien bebida, oh sueño bien soñado! [...].

<sup>117</sup> En numerosos poemas clásicos chinos, se aprecia el uso de 明月 (ming yue, luna brillante y clara); por ejemplo: el poema de Li Bai 《静夜思》 (jing ye si) (“Añoranza en una noche silenciosa”) (vid. Primera parte, Cap 2, 3.4.) o el poema de Su Dongpo 《水调歌头·明月几时有》 (shuidiaogetou / mingyue ji shi you) (“¿Cuándo viene la clara luna? –Según la melodía *Shuidiaogetou*”) (vid. Primera parte, Cap 2, 2.1.1.).

又一次，是的。百次了！对我而言，美国最吸引人的，是真诚墓园的魅力，没有围栏、十分靠近，每座城市中名副其实的诗意之城，（……）

此地的美是这样战胜了死亡，宁静且愉悦的典范，在如此多的急躁与烦恼的先例之中！哦，被嗅出芬芳的玫瑰，哦，被甘甜饮入的凉水，哦，被甜蜜做着的美梦！（……）

Para entender esta traducción, es necesario destacar, en primer lugar, la costumbre esencial en la escritura china de distinguir los adjetivos positivos de los neutros o negativos. Observamos que, en la primera frase del segundo párrafo, el poeta canta *la belleza que vence a la muerte* en los cementerios y expresa, en seguida, la idea de que es *ejemplo tranquilo y grato en medio de tantos malos ejemplos de prisa y malestar*. He utilizado dos diferentes palabras en chino para traducir *ejemplo* y *ejemplos*: 典范 (dianfan, modelo excelente) y 先例 (xianli, ejemplo anterior), uno bastante positivo y el otro bien neutro. Con esta técnica he logrado evitar la repetición de una sola palabra en la misma oración y, por otro lado, distinguir el lado positivo que presentan los cementerios (por su belleza) del lado negativo de las ciudades modernas (por la prisa).

En la traducción de la expresión *verdadera ciudad poética* como 名副其实的诗意之城 (mingfu-qishi de shiyi zhi cheng), palabra por palabra: “digno de su nombre + partícula 的 (de, función copulativa) + lo poético + partícula 之 (zhi, función copulativa) + ciudad”, he de resaltar la locución 名副其实 (mingfu-qishi, digno de su nombre), que significa literalmente *el nombre corresponde a su realidad*. En realidad, es un *chengyu* chino con un significado figurado muy positivo: *la fama corresponde con la realidad* refiriéndose a “tener algo o alguien fama o reputación bien merecida y hacer honor a su fama” (Ramírez Bellerín, 2004: 103). En el caso de esta oración concreta, pues, creo haber transmitido correctamente la idea de que *esa ciudad poética merece verdaderamente su nombre / fama (poética)*.

He realizado un cambio en la frase *Oh rosa bien olida, oh agua bien bebida, oh sueño bien soñado*. En lugar de traducir literalmente el adverbio *bien* tres veces, he recurrido a otra expresión<sup>118</sup>: 哦，被嗅出芬芳的玫瑰，哦，被甘甜饮入的凉水，哦，

---

<sup>118</sup> Soy consciente de que, en el poema original, la repetición de *bien* es una figura retórica. Por este motivo, al traducir estas tres cláusulas, he seleccionado tres palabras que ofrecen la misma sensación

被甜蜜做着的美梦 (o, bei xiuchu fenfang de meigui, o, bei gantian yinru de liang shui, o, bei tianmi zuo-zhe de mei meng) (lit. oh, rosa olida con aroma, oh, agua fría frescamente y dulcemente bebida, oh, sueño dulcemente soñado). Se aprecia que, para que estas tres pequeñas cláusulas posean el mismo número de caracteres, cuyo efecto se valora como un “requisito” crucial según la tradición estética de la poesía china (*vid.* Primera parte, Cap 2, 2.1.1. y 3.1.), he debido añadir un adjetivo 凉 (liang, frío / fresco) antes del carácter 水 (shui, agua). Mediante estas tres palabras positivas y literariamente bellas, 芬芳 (fenfang, aroma del flor / olor perfumado), 甘甜 (gantian, fresco y dulce) y 甜蜜 (tianmi, dulce como el miel), he buscado recrear una imagen de serenidad y belleza teniendo en cuenta, sobre todo, la emoción que quiere comunicar el poeta en los cementerios.

### 2.1.3. El ocaso y el crepúsculo

En la poesía de Juan Ramón Jiménez, el tema del crepúsculo siempre posee cierta importancia y el elemento del ocaso se relaciona, en muchas ocasiones, con la muerte (Page de la Vega, 1981: 25). En *Diario de un poeta recién casado*, el ocaso y el crepúsculo también son elementos que aparecen con alta frecuencia como momento esencial del día. Se hace necesario aclarar que, en la mayoría de los versos de la obra, estos dos elementos se manifiestan de forma meramente natural, sobre todo, cuando el poeta contempla la naturaleza en la tierra o en el mar.

No obstante, existen varios poemas en los que se observa cierta relación con la muerte, la melancolía y el fin del tiempo y del día. Por ejemplo, en el Poema XCIV, titulado “Cementerio en Broadway”, analizado en la parte anterior, el uso metafórico y la descripción lírica del *ocaso* tienen como objetivo trazar una imagen bella, pero al mismo tiempo melancólica, del cementerio: *y una única florecita roja que el sol, cayéndose, exalta sobre una losa, [...] y hacen del cementerio un único gemelo del ocaso inmenso.*

---

poética: 芬芳 (fenfang, aroma del flor / olor perfumado), 甘甜 (gantian, fresco y dulce) y 甜蜜 (tianmi, dulce como el miel).

Dado que, en la creación poética de Juan Ramón, el ocaso y el crepúsculo se utilizan como símbolos y metáforas significativas, sería importante reproducirlos de forma “fiel” en la traducción. Esto se consigue por medio de la utilización de palabras cuyas sensaciones corresponden a la sensación poética del texto original. Aquí he de volver a destacar que, en la escritura china, se presta mucha atención a las connotaciones y valoraciones sociales de las palabras. Del tal modo, se suele distinguir los adjetivos positivos de los neutros o negativos.

El léxico chino contiene una abundante variedad de sinónimos, ya que muchas veces se trata de cambiar solo un carácter dentro de una palabra. Esto quiere decir que, en muchas ocasiones, cuando se reemplaza uno de los caracteres por otro, la sensación de la palabra se modifica de modo considerable, aunque su significado no cambie necesariamente. En consecuencia, la selección del vocabulario siempre se considera uno de los aspectos fundamentales y más problemáticos en la tarea de traducción. Con el fin de entender todos estos puntos y cómo aplicarlos en la traducción de los textos de *Diario*, a continuación, ofrezco dos ejemplos respecto a la reproducción de los símbolos *ocaso* y *crepúsculo*.

### 2.1.3.1. Crepúsculo (Poema LXI, Rubén Darío 8 de febrero de 1916, I, Parte III)

No hay que decirlo más. Todos lo saben  
sin decirlo más ya.

¡Silencio!

    --Es un crepúsculo  
de ruinas, deshabitado, frío  
[...].

毋需多说。毋需重复

人们也已心知肚明。

肃静！

    ——这是废墟的黄昏，  
无人居住，无比凄凉  
(……)

En el día 8 de febrero de 1916, cuando el poeta aún estaba en el mar, se enteró de la noticia del fallecimiento de su querido amigo, el gran poeta nicaragüense Rubén Darío; pocos días después de llegar a Nueva York, escribió este poema en memoria de él. Se aprecia, claramente, el uso de *crepúsculo* como una metáfora simbólica y así como una herramienta para crear un ambiente serio, silencioso, ruinoso y triste. Con el fin de reproducir toda esa sensación en la lengua meta, se utiliza, en primer lugar, la palabra 肃静 (sujing, serio y silencioso) para traducir el tercer verso: ¡Silencio!. Esta expresión china, 肃静 (sujing, serio y silencioso), se usa muchas veces en un tono imperativo, cuando el hablante pide que todo el mundo guarde un silencio solemne, lo que corresponde perfectamente al contexto de este poema. Además, es una palabra que se emplea normalmente en las ocasiones serias y formales, por ejemplo, los funerales, los entrenamientos militares, los juzgados, etc.

Respecto de los dos adjetivos subrayados, *deshabitado* y *frío*, los he traducido a 无人居住 (wuren-juzhu) (lit. sin nadie que {lo} habite) y 无比凄凉 (wubi qiliang) (lit. incomparablemente solitario y frío). Estas dos expresiones, que empiezan con el mismo carácter 无 (wu, nada / nadie / no) y poseen cuatro caracteres cada una, aportan ciertos sentimientos de melancólica soledad, silencio e incluso dolor, especialmente la segunda (无比凄凉 wubi qiliang).

Aquí hay que destacar el uso de 凄凉 (qiliang, solitario / desolado / afligido), una palabra que formada por dos adjetivos monosílabos: 凄 (qi, triste / sombrío / melancólico) (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.3.) y 凉 (liang, frío / fresco). Para poder recrear la sensación que quiere transmitir el poeta en estos versos, dedicados a su amigo fallecido, he aplicado a la traducción una expresión que posee doble significado, o mejor dicho, doble sentimiento. Por un lado, este verso ha conseguido ser literalmente fiel al original por haber reproducido bien la palabra *frío* por medio de una palabra que contiene el carácter 凉 (liang, frío / fresco); por otro lado, se ha puesto de relieve todo lo que el poeta quiere expresar, dolorosamente, con respecto a la muerte de Rubén Darío.

### 2.1.3.2. Ocaso (Poema CCXXVIII, Ex Mrs. Watts, Parte VI)

La he visto en el Cosmopolitan y me ha llenado de compasión, de alegría y de tristeza, todo junto. Apenas puede tenerse en pie y anda, con su bastoncito, como con ruedas. Watts es ya rosas, bajo la tierra. Ella, sobre la tierra, es aún gusano.

[...].

...El *siempre* de más allá del ocaso, era éste: New York astroso y frío, la vejez débil y presa, y yo para decírtelo, Watts triste.

我俩在大都会有过一面之缘，当时这位女士溢满我的怜悯之情，令我喜忧参半。她几乎无法站稳，拄着小拐杖缓慢前行，仿佛坐着轮椅。华特丝先生已入土长眠，化为玫瑰。而她，却像虫一般，在地上苟且生存。

(.....)

.....比夕阳更遥远的“永远”，曾是如此：衣衫褴褛、寒冷凄凉的纽约，困入牢笼、奄奄一息，而我将此倾诉于你，忧伤的华特丝。

Este poema en prosa se escribió para la ex esposa de George F. Watts (1817-1904), pintor y escultor inglés, a la que el poeta había conocido durante su estancia en la ciudad de Nueva York. Desde la primera frase, se observa claramente la compasión del poeta hacia ella, por su pasado y su situación actual. En el último párrafo del poema, observamos que el poeta ha insertado un elemento del *ocaso* para construir una imagen amarga mezclada de soledad y tristeza (*El siempre de más allá del ocaso, era éste: New York astroso y frío, la vejez débil y presa [...]*). Como resultado, en la traducción de esta frase, he empleado una locución bastante que denota una realidad bastante miserable 衣衫褴褛 (yishan-lanlü, ir vestido con andrajos) y una expresión muy triste 寒冷凄凉 (hanleng qiliang, inmensamente frío + solitario y frío) con el fin de acentuar la tristeza de la vida de Watts, que se halla, además, en una ciudad melancólica.

Cabe destacar, asimismo, el uso de 倾诉 (qingsu, contar todo) para reproducir el verbo *decir* en el texto traducido. La palabra 倾诉 (qingsu, contar todo) tiene una connotación con *exteriorizar todo lo que se guarda dentro de uno* y se refiere, muchas

veces, a *contar lo que es muy difícil de decir y hablar de lo inexplicable y lo íntimo*. Su empleo en esta oración concreta, demuestra a la perfección tanto la melancolía delicada de este poema como la emoción compleja que tiene el poeta hacia esta señora.

#### 2.1.4. Lo celeste y lo celestial

Si queremos un dios hay que buscarlo en la naturaleza, en nosotros, los naturales. [...]. Dios está dentro de nosotros, en inmanencia absoluta. Pero cada poeta místico ha expresado a Dios de modo diferente. Esto quiere decir que ninguna es la verdad absoluta. [...]. Y la poesía es como la religión, belleza de símbolos, no verdad. (Juan Ramón Jiménez, *apud* Cardwell, 2004: 12)

En muchos poemas de *Diario*, se aprecian bastantes símbolos divinos y elementos celestiales e incluso aparece con frecuencia la palabra *Dios* (ej. Poemas LXIX, CI, CXIX, CLXXVIII, CCXXIV, etc.) o *diosa* (ej. Poemas CXLVII y XXXI). Sin embargo, hay que tener en cuenta que para el poeta su *Dios* no siempre hace referencia al Dios cristiano, sino una representación de lo misterioso y lo desconocido. Podemos entender que la creación poética juanramoniana persigue el conocimiento de lo ignorado y el misterio por medio de la construcción de una realidad invisible, o sea, su percepción del mundo y de la realidad. De hecho, en la lectura de los textos juanramonianos, es necesario entender el término *Dios* como lo infinito; es también una imagen la relación del hombre con el universo y con la eternidad, porque para el poeta:

Dios está en el límite de lo humano, en el afán de trascendencia del poeta. El hombre tiene una posibilidad de superar sus fronteras y de entrar en contacto con lo infinito, con lo eterno, a través de la poesía. Por ello “el devenir poético (juanramoniano) ha sido y es una secesión de encuentros con una idea de dios. (Javier Blasco, 1982: 225)

Tal y como refleja esta cita, a través de la poesía, Juan Ramón Jiménez ha podido contemplar lo divino y lo celestial. En el mundo juanramoniano, existe “el dios con minúscula”, lo que permite el enriquecimiento de la “realidad visible” por la “realidad

invisible”<sup>119</sup> (Javier Blasco, 1982: 224-225, 267). Eso quiere decir que, mediante de la belleza y la estética, nace la realidad mágica en la creación poética. Todas estas ideas cruciales se manifiestan de forma explícita en los poemas de *Diario de un poeta recién casado*, la obra en la que Juan Ramón tiende a expresar su encuentro y su experiencia con *lo celeste*, ya que esta palabra aparece con gran frecuencia a lo largo del libro. Para el poeta, *lo celeste* y *lo celestial* no se relacionan necesariamente con la religión, sino que representa lo divino, lo sagrado, lo extraordinario e incluso lo naturalmente bello y hermoso, lo desconocido pero bien sentido, lo inexplicable e indecible, etc.

Sin embargo, resulta que en la lengua china los adjetivos *celeste* y *celestial* no tienen una traducción “apropiada” y “fija” para emplear directamente a las oraciones. De hecho, en *Diccionario práctico español-chino* (Chen y Zhou, 2012: 88), la palabra *celeste* tiene los siguientes significados: 天的 (tian de, lo del cielo), 天空的 (tiankong de, lo del cielo), 天蓝色的 (tianlanse de, lo que tiene el color azul del cielo) y 天蓝色 (tianlanse, el color azul del cielo). En cuanto a la palabra *celestial*, se encuentra en la misma página estos significados: 天国的 (tianguo de, lo del reino del cielo), 天堂的 (tiantang de, lo del paraíso), 完美的 (wanmei de, lo perfecto) y 极好的 (jihao de, lo extremadamente bueno). Lo cierto es que casi ninguna de estas expresiones chinas son “adecuadas” para aplicarse a la traducción de los poemas de Juan Ramón Jiménez, ya que se consideran bastante coloquiales y, además, son todas demasiado “simples” para transmitir los pensamientos del poeta.

En realidad, respecto de este aspecto en concreto, el famoso poeta contemporáneo chino y traductor de la poesía Xu Zhimo (1897-1931) ya puso de relieve la dificultad de la traducción de tal adjetivo que contiene un concepto occidental abstracto y metafórico. En uno de sus artículos, después de haber traducido un poema del poeta alemán Von Goethe (1749-1832), Xu Zhimo (1925: 46-48) contó su experiencia sobre el gran problema de reproducir la expresión alemana *himmlischen Mächte* (poderes celestiales) en los versos traducidos al chino:

Para traducir estas dos palabras, ha utilizado la expresión 伟大的天父 (weida de tianfu) (lit. gran padre del cielo). No obstante, un académico chino y amigo suyo no está de acuerdo con esta traducción y da preferencia a la palabra 天神 (tianshen) (lit. Dios

---

<sup>119</sup> Como ya señala De Javier (2006: 48), “tras la realidad visible de las cosas hay otra realidad invisible que se esconde a los ojos, pero que la mirada del poeta es capaz de crear”.



del cielo); sin embargo, un antiguo profesor de la Universidad de Pekín se la ha corregido con la palabra 神明 (shenming) que es la forma tradicional china de decir *Dios* o *seres celestiales*. Según critica Xu Zhimo mismo, ninguna de estas tres versiones de traducción ha sido lo suficientemente “buena”, ya que se ha perdido totalmente la emoción original que se transmite en el texto alemán. Por lo tanto, al final, el autor expresa sinceramente su deseo de que haya algún traductor capaz de solucionar este problema en el futuro (Xu, 1925: 48).

Como señala Carbonell i Cortés (1997: 103-104), en la traducción, “siempre hay un grado de intraducibilidad” que permite cierta modificación del significado primitivo para adaptarse a las estructuras de representación de la lengua de destino. Por todo lo dicho, a continuación, ofrezco unos ejemplos de traducción de *Diario* para demostrar las técnicas que he empleado con el fin de reproducir e incluso recrear en chino las expresiones que contienen la palabra *celeste* (*celestial*).

#### 2.1.4.1. 天籟 (tianlai)

La palabra 天籟 (tianlai), *los sonidos de la naturaleza*, es una expresión que viene directamente del chino antiguo. En esta palabra, 天 (tian) es *cielo*, mientras que 籟 (lai) significa antiguamente *los sonidos emitidos del agujero / hueco* refiriéndose a todos los sonidos existentes en la naturaleza (ej. los del viento, el agua, los pájaros, etc.). No obstante, en la actualidad, el significado de esta palabra se ha transformado a *lo que suena increíblemente bien como si fuese del cielo y a lo sonoramente hermoso y célico*. Como resultado, han surgido asimismo las siguientes expresiones metafóricas: 天籟之音 (tianlai zhi yin), “天籟 (tianlai) + partícula 之 (función copulativa) + música”; 天籟之声 (tianlai zhi sheng), “天籟 (tianlai) + partícula 之 (función copulativa) + voz”; 天籟之歌 (tianlai zhi ge), “天籟 (tianlai) + partícula 之 (función copulativa) + canción”, etc.

Dado que 天籟 (tianlai) es una palabra que posee ciertos significados figurados y metafóricos en la actualidad, su uso en la poesía resultará líricamente conveniente.

Veamos aquí dos poemas cuyos versos traducidos aparecen las expresiones 天籁之声 (tianlai zhi sheng) y 天籁之音 (tianlai zhi yin):

Ejemplo 1:

[...].

¡Vamos los dos a donde ha ido

tu voz celeste! [...].

(Poema CXLVII, A Miranda, en el estadio, Parte III)

(.....)

我们二人一同前往

你天籁之声所去的地方! (.....)

Ejemplo 2:

[...].

Hervidero

de almas de azucenas, que una música

celeste hiciera de cristales líquidos.

[...].

(Poema CLXXV, Partida, Parte IV)

(.....)

百合般的灵魂

沸腾, 一段天籁之音

宛若由液态玻璃所造,

(.....)

#### 2.1.4.2. “.....般的” (...ban de)

En la literatura contemporánea china, se aprecia un uso frecuente de la expresión “.....般的 (ban de)” (lit. con la forma de... / del modo de...). Esta expresión, que resulta, además, bastante “flexible”, ha cumplido una importante función metafórica en

las descripciones líricas. Ello se debe a que se combina fácilmente con cualquier tipo de sustantivo, lo que lo convierte en una locución adjetiva o adverbial para describir el sustantivo que sigue después. Veamos ahora dos ejemplos respecto de su uso en la traducción de la palabra *celeste*:

Ejemplo 1:

[...].

¡Qué bienestar! ¡Cómo mis fuertes venas  
de ti van, dulces, embriagándose,  
cual de una miel celeste que tuviera  
la luz de los eternos cálices!

[...].

(Poema III, Parte I)

(.....)

极好的状态！我强而有力的血脉  
因你而现，甜蜜的，陶醉着，  
仿若仙境般的蜜  
盛着来自永恒圣杯的光芒。

(.....)

Ejemplo 2:

En Subway. La sufragista, de una fealdad alardeada, con su postre mustio por sombrero, se levanta hacia un ancianito rojo que entra, y le ofrece, con dignidad imperativa, su sitio. Él se resiste, mirando con humildad celeste a la nieve entre dos sombreros de señoras negras. [...].

(Poema LXXXVI, Parte III)

在“地铁”上。一名妇女参政权论者，奇丑无比，头戴枯萎甜点似的帽子，起身走向一位刚上车的红脸老人，并带着专横跋扈的自尊给他让座。他拒绝了，用天使般的恭谦远望着两位黑人女士帽子间的皑皑白雪。（……）

En los dos poemas que preceden, observamos que, para las traducciones de *miel celeste* y *humildad celeste*, he bien aplicado la expresión mencionada (……般的 ban de): 仙境般的蜜 (xianjing ban de mi), “paraíso + 般的 (ban de) + miel”, y 天使般的恭谦 (tianshi ban de gongqian), “ángel + 般的 (ban de) + cortesía y humildad”. Asimismo, he logrado transmitir una imagen “celeste” en los textos traducidos.

Aquí cabe aclarar que la palabra 仙境 (xianjing) del ejemplo 1, cuyo significado sería *paraíso*, en realidad hace referencia a la literatura clásica china. En chino, 仙境 (xianjing) (lit. mundo de los genios inmortales) se emplea muchas veces en las obras literarias para expresar la idea de *un paisaje de ensueño*, o sea, un lugar increíblemente hermoso como si no fuese de la tierra<sup>120</sup>. Su empleo en este verso concreto, pues, permite al lector chino no solo recibir una sensación de lo eterno y lo divino, sino también imaginar el lugar como algo extraordinariamente bello. Este uso en concreto, pues, lo he aplicado también en otro poema en prosa (CCXXXVIII) con el fin de reproducir la expresión *lagartos celestiales* del texto original.

Respecto del empleo del sustantivo 天使 (tianshi, ángel) en el ejemplo 2, conviene tener en cuenta que el poeta describe a la mujer *sufragista* del metro con cierta actitud negativa. Para Juan Ramón, tal acto “feminista” agresivo y poco tolerante, probablemente, nunca se apreciaría en su tierra (España) en aquella época. Por este motivo, he tomado la decisión de aplicar una palabra con significado bastante positivo, 天使 (tianshi, ángel), en el texto chino con el fin de proyectar una imagen positiva de este *ancianito rojo*, al que podríamos imaginar como un “angelito” y, asimismo, crear un contraste entre estos dos protagonistas. Ese contraste, con un efecto literario bastante significativo en el texto chino, se aprecia también en la traducción de Lee (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.3.).

---

<sup>120</sup> Se entiende que 仙境 (xianjing) es una palabra bastante cercana a la idea (occidental) del *paraíso*, aunque con su significado original chino. Por este motivo, en la traducción de la expresión *carnes paradísticas* (Poema CCXXXV, Las viejas coquetas New York, Parte VI), he recurrido también a este uso explicado (“paraíso + 般的 {ban de} + carne”).

### 3.2.4.3. 天 (tian, cielo) como *atributo*

Otra técnica se podría emplear para reproducir la palabra *celeste* es utilizar directamente el carácter 天 (tian, cielo) como *atributo* con la función del adjetivo. Aunque tal método no será aplicable a todos los casos, si el sustantivo que precede solo tiene un carácter, sería relativamente más aconsejable emplearlo, ya que así el conjunto de la palabra será más eufónico. Aquí se presenta un ejemplo:

[...].

Me parece  
que legiones de ángeles,  
en caballos celestes  
[...].

(Poema XCII, Parte III)

( ..... )

我感到  
天使军团,  
在天马上  
( ..... )

Se ve claramente que, para la traducción de *caballos celestes*, utilizo 天马 (tian ma), “天 (tian, cielo) + caballo”. Mediante de tal “prefijo”, el significado de esta palabra contendrá la idea de *caballo(s) del cielo* o *caballo(s) que ha(n) venido del cielo*. Dado que en el verso anterior se habla de *ángeles*, el empleo de 天 (tian, cielo) como prefijo en este verso concreto corresponde perfectamente a la sensación poética general del texto y, asimismo, a la descripción de toda esa imagen celestial presentada por el poeta<sup>121</sup>.

<sup>121</sup> El mismo método se aplica también en el Poema CLXXV, titulado “Partida”, para trducir la expresión *gana celestial*.

#### 2.1.4.4. Otras técnicas relacionadas con el elemento de *cielo*

Aparte de los tres métodos explicados, existen también otras técnicas para solucionar los problemas causados por el uso metafórico de *celeste*. Todas estas técnicas, empleadas según el contexto poético concreto, están relacionadas con el elemento de *cielo*. He tomado la idea de *cielo* de la palabra *celeste*, como su característica principal con el fin de cumplir cierta recreación poética en los textos traducidos. A continuación, veamos tres ejemplos al respecto:

Ejemplo 1:

[...].

Las confusiones

celestes y de oro de tus risas,

tus ojos, tus cabellos,

[...].

(Poema XII, Gracia, Parte I)

(.....)

在上空盘旋的迷茫

弥漫你欢笑中的金黄，

你的双目，你的发丝，

(.....)

Ejemplo 2:

**XIX**

**De la guía celeste**

[...].

(Poema XIX, De la *guía celeste*, Parte I)

十九

从天而来的指引

(.....)

Ejemplo 3:

[...].

Y el órgano, de pronto, que la mano dura de un ojo que no ve acaricia, le pone al bodegón un nublado de impetuosa música ascendente, y revuelve y borra su orgía con una atronadora revolución celeste, [...].

(Poema CCX, Coro de canónigos, Parte V)

(.....)

而管风琴，被坚硬的失明独眼之手抚摸。突然间，风琴将猛烈上升乐曲的乌云递给了酒馆，伴随雷鸣般的天之革命，搅乱并抹去了它的纵酒狂欢，(.....)

En el ejemplo 1, he reproducido *confusiones celestes* como 在上空盘旋的迷茫 (zai shangkong panxuan de mimang) (lit. confusión/es que se flota/n en el cielo), palabra por palabra: “en + espacio aéreo + flotar (en el aire) + partícula 的 (de, función copulativa) + confusión”. Para entender bien este empleo, es necesario explicar dos palabras cruciales: la primera es 上空 (shangkong, espacio aéreo), formada con los caracteres 上 (shang, arriba) y 空 (kong, *cielo* en esta palabra); la segunda es el verbo 盘旋 (panxuan, flotar) que contiene el carácter 旋 (xuan, rodear / circular). En realidad, el conjunto de estas dos palabras, 上空盘旋 (shangkong panxuan), expresa la idea de *flotar en / sobre el cielo dando rodeos o haciendo círculos* y se utilizaba antiguamente para describir el movimiento de los pájaros, aunque en la actualidad también se suele aplicar a los aviones o incluso a los ovnis. No obstante, cuando se emplea metafóricamente, sobre todo, a lo abstracto, como en el caso de este verso, dará una sensación de que *lo que está rodeando en el aire / cielo se quedará allí, arriba, aunque un poco lejos pero se ve*.

En los ejemplos 2 y 3, observamos otra vez el carácter 天 (tian, cielo). Para traducir el título “De la guía celeste”, he utilizado la oración 从天而来的指引 (cong tian-er lai de zhi ying) (lit. guía que viene / ha venido del cielo), una expresión bastante lírica en chino. En cuanto a *revolución celeste*, he reproducido esta expresión como 天之革命 (tian zhi

geming) (lit. revolución del cielo), siguiendo la estructura “cielo + partícula 之 (zhi, función copulativa) + revolución”. Aquí cabe destacar de nuevo que, el carácter 之 (zhi), del origen del chino antiguo, comparte el mismo significado con la partícula 的 (de) cuyo uso es mucho más frecuente en la actualidad (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.1.2.). No obstante, se ve más preferible el uso de 之 (zhi) en esta oración por sus características formales y literarios.

### 2.1.5. Los colores

El poeta (Juan Ramón Jiménez) no necesita “hablar mucho de aviones, teléfonos, radiadores...” para dejar constancia de su modernidad, pues la edad de su pensamiento ya “va supuesta en la escritura, tanto como va supuesto el cuerpo en el alma.” (Javier Blasco, 1982: 270)

“Las palabras –dice Juan Ramón--, los nombres, tienen muchas veces un fantasma dentro [...] y a veces les da un negro sonido terrible” [...] “le es necesario matar el fantasma de las palabras negras, metiéndose dentro de él y de ellas con su propio nombre [...]” (Javier Blasco, 1982: 270)

Los colores, uno de los elementos simbólicos más importantes de casi toda creación poética juanramoniana, poseen muchas veces el poder de atribuir nuevos significados y de otorgar nuevas características a las palabras. La mayoría de los colores, utilizados por Juan Ramón, tienen cierta relación con la naturaleza, la energía e incluso la juventud<sup>122</sup>. En *Diario de un poeta recién casado*, se aprecia una mayor tendencia al uso de los colores para la descripción de la belleza natural, lo que le permite muchas veces al poeta poner de relieve su estado ánimo; por ejemplo: el rojo (para el sol y las viñas), el violeta y el rosa (para las flores y el campo), el amarillo (para la luna y el sol), el blanco (para las olas y la luna), el negro (para la noche y la sombra), etc. Además de todo lo mencionado, en esta obra, existen dos colores esenciales, que

---

<sup>122</sup> El empleo de los colores simbólicos, en la obra de Juan Ramón Jiménez, sirve como recurso para crear “un mundo de belleza cargada de emociones” (Cardwell, 2004: XXII).



aparecen con aún más frecuencia e importancia: el verde (para los árboles, el bosque, el campo, etc.) y el azul (para el mar, el cielo, etc.).

No obstante, debido a la alta frecuencia de la aparición de estos dos colores, *verde* (a veces su sinónimo *esmeralda* o *verdor*) y *azul*, en cuando se traducen estos poemas, no es aconsejable emplear siempre las traducciones 绿 (lǜ, verde) o 绿色 (lǜsè, color verde) y 蓝 (lán, azul) o 蓝色 (lánsè, color azul). Su repetición podría causar una sensación redundante en el lector chino y se consideraría, además, una falta de vocabulario y una negligencia estética. En consecuencia, dependiendo del texto concreto, he recurrido muchas veces a sinónimos<sup>123</sup>.

#### 2.1.5.1. Sinónimos de 绿 (lǜ, verde)

Es evidente que el uso del color verde está presente en toda la obra y eso se debe, principalmente, a su estrecha relación con la naturaleza y la primavera. De hecho, la primavera es la estación favorita de Juan Ramón Jiménez, entre el verdor y el aire fresco se hincha su alma con una canción de vida y de esperanza (Palau de Nemes, 1957: 137). Para el poeta, la primavera representa la vida y la alegría en la que todo lo existente vuelve a despertar cobrando su fuerza y energía. Aquí cabe destacar también que, durante la creación de *Diario de un poeta recién casado*, el poeta pasa toda la primavera en los Estados Unidos disfrutando de su viaje de novios<sup>124</sup>. Por este motivo, el verde, un color que simboliza la esperanza en sus versos, se atribuye a todo lo que, para él, posee vida y alma.

En este sentido, en la traducción de los poemas de *Diario*, aparte del uso simple de 绿 (lǜ, verde) o 绿色 (lǜsè, color verde), para reproducir la palabra *verde*, he tenido que recurrir a otras formas de expresión y todas estas contienen naturalmente el carácter 绿 (lǜ, verde): 青绿 (qīnglǜ) (Poemas LXII, LXX, LXXVII, LXXVIII, XCVII, CVII, CXIV, CXXIV, CXXVIII, CXXXIV, CXL, CLVII, CLVIII, CLXXVIII, CCI, CCVIII,

<sup>123</sup> En la traducción de esta obra, siempre he dado mucha importancia a la “variedad léxica”. Siempre que ha sido posible, he recurrido a los sinónimos, lo que permite mantener la estética literaria (china).

<sup>124</sup> Según las fechas anunciadas en los poemas de la tercera parte de la obra, titulada “América del Este”, sabemos que la estancia del poeta en los Estados Unidos es del 20 de febrero al 7 de junio.

etc.), 嫩绿 (nènlǜ) (Poemas LXI y CXXIV), 鲜绿 (xiānlǜ) (Poemas CIII, CXII, CXIV, CXXIV, CXLII, CXCIX, CCI, CCXL, etc.), 翠绿 (cuìlǜ) (Poemas CXIV, CXXI, CXXXIX, CCXI, CCXXVI, CCXXXII, etc.), 碧绿 (bìlǜ) (Poemas XLIX, LI, LXIX, CXXVIII, CXLII, CLIV, CLXIII, CLXV, CLXXVI, CLXXXIV, CLXXXIX, CXCVIII, CCI, CCXXXII, etc.) y 油绿 (yóulǜ) (Poema CXXIV). A continuación, vamos a conocer sus significados:

La palabra 青绿 (qīnglǜ), “青 (qīng, azul verde) + 绿 (lǜ, verde)”, se utiliza normalmente para expresar *el color verde de la naturaleza*. No obstante, hay que tener en cuenta que el carácter 青 (qīng) antiguamente podía referirse a tres colores distintos, *verde, azul y negro*. En la actualidad, este carácter representa, por lo general, el color verde, aunque es una clase del verde mezclado ligeramente con el azul. La expresión 青绿 (qīnglǜ), pues, en hoy día, se suele emplear para describir las plantas y los árboles, sobre todo en los textos literarios. Debido a la relación que tiene 青 (qīng) con el chino antiguo, su uso muchas veces ofrece cierta sensación formal. Veamos dos ejemplos sobre su aplicación en la traducción de los poemas:

#### Ejemplo 1:

[...]. Aun cuando por los caminos nevados que rajamos, las enredaderas están colgadas de hielo y son gala yerta de las casas blancas y amarillas de madera, adornan el corazón sano con su frío al sol, mejor --¡Oh cultura física!—que si fuesen verdes y de flores.

(Poema LXII, “Physical culture”, Parte III)

(……) 就连我们穿越的积雪道路，沿途都是白雪覆盖的藤蔓，它们是白黄交织的木屋上僵硬的华美装饰，对着朝阳，以它的寒冷装点了一颗健壮的心，它们胜过——啊，体育文化！——百花齐放的青绿。

#### Ejemplo 2:

Las flores, allá dentro de lo verde, empieza a sentir volar en torno suyo, fuera, y piensan: ¿A dónde irán las alas?

[...].

(Poema XCVII, A Nancy, Parte III)

花儿们，在那片青绿之中，开始感知外界的飞翔，思忖：这些翅膀将何去何从？  
(……)

En ambos poemas en prosa, están presentes evidentemente los elementos naturales. En este sentido, he aplicado naturalmente la palabra 青绿 (qinglǜ). No obstante, he de confesar también que existe cierta recreación poética en ambas traducciones. En el ejemplo 1, he utilizado la expresión 百花齐放的青绿 (baihuaqifang de qinglǜ), palabra por palabra “cien + flor(es) + juntos + abrir + partícula 的 (de, función copulativa) + 青绿 (qing lǜ)”, para reemplazar *verdes y de flores*. La locución 百花齐放 (baihuaqifang) (lit. cien flores juntas / todas abren), es un *chengyu* (pequeño refrán de cuatro caracteres) que quiere decir *una gran variedad de flores abiertas en la primavera*. Su uso en esta frase concreta, pues, expresa metafóricamente la idea de *verde fresco de muchas flores distintas*.

Por el contrario, en el ejemplo 2, la traducción debe más a la gramática que a la pura estética. He empleado 那片青绿 (na pian qinglǜ), palabra por palabra “aquel + clasificador 片 (pian) + 青绿 (qinglǜ)”, para reproducir *lo verde*, dado que en la lengua china no existe el pronombre *lo* (vid. Primera parte, Cap 1, 2.6.4. y Segunda parte, Cap 1, 2.2.2.3.). En efecto, el buen uso del clasificador 片 (pian), en este caso, permite proporcionar una imagen natural, en la que una cosa se presenta rodeada de lo verde y de las flores, ya que 片 (pian) es un clasificador común para el bosque, el prado, la llanura, el campo, etc.

La palabra 嫩绿 (nènlǜ), por su parte, aunque se emplea también para las plantas y los árboles, produce una sensación mucho más “delicada”. El carácter 嫩 (nèn, tierno) hace referencia a las plantas recién brotadas y crecidas. Por lo tanto, se utiliza normalmente para un verde más claro y las plantas del principio de la primavera. Veamos un ejemplo:

[...]. Todo lo hizo  
fronda bella su lira. Por doquiera

que entraba, verdecía  
la maravilla eternal  
de todas las edades.

(Poema LXI, Rubén Darío 8 de febrero de 1916, II, Parte III)

(……) 他诗意的里拉竖琴将一切  
变得枝繁叶茂、美仑美奂。无论  
进入何处，一切年华的  
永恒奇观  
都变得嫩绿。

Debido a que en chino no existe un solo verbo para decir *verdecer*, aquí se utiliza la expresión 变得嫩绿 (bian de nenlǜ) (lit. convertirse en verde). La razón por la que he elegido la palabra 嫩绿 (nenlǜ), para este texto traducido, es que estos versos muestran cierta idea de que *anteriormente las cosas no eran verdes, pero ahora todo se ha convertido en verde por la entrada de la lira*,.

En cuanto a la palabra 鲜绿 (xianlǜ), se suele utilizar igualmente para las plantas y los árboles. Sin embargo, dado que el carácter 鲜 (xian) posee los significados de *fresco*, *brillante* y *sabroso*, este adjetivo siempre ofrece una sensación bastante “viva” y se emplea con más frecuencia para un verde claro y brillante. Veamos dos ejemplos:

Ejemplo 1:

El oro, apenas,  
de la hora,  
posa su gracia en los arbustos,  
igual que un niño aún, y sin rendirlos,  
pero ya en él toda la gloria  
de oro y de esmeralda, de su vida.

[...].

(Poema CIII, Abril, Parte III)

时光之金，  
几乎，  
不将自己的优美栖息于灌木，  
仍像个孩子，虽未战胜，  
一切荣耀已在于它，  
金黄、鲜绿的荣光，在它生命中的。

(.....)

Ejemplo 2:

[...] de colores claros —este blanco con verde chillón, únicos--, de finura; [...].

(Poema CXCIX, Fresquitos matinales, Parte V)

(.....) 色彩鲜明——这片纯白伴随刺眼的鲜绿，独特的——，且精致的  
(.....)

En el ejemplo 1, he empleado 鲜绿 (xianlǜ), porque corresponde tanto al color del mes del abril (primavera) como al de la piedra esmeralda, que es de un verde vivo<sup>125</sup>. Por la misma razón, en el ejemplo 2, debido a la presencia del sustantivo *chillón*, he seleccionado este adjetivo en el texto chino con el fin de dar una sensación más “llamativa”.

Respecto de la palabra 翠绿 (cuilǜ), hay que destacar su relación con el color esmeralda. El carácter 翠 (cuì) de este adjetivo se refiere directamente a la piedra 翡翠 (feicuì, esmeralda); cuando la gente utiliza esta palabra, la pone en relación con el verde esmeralda. No obstante, en la actualidad, 翠绿 (cuilǜ), aparte de emplearse para ese tipo de piedras, se aplica con más frecuencia a la descripción de las plantas y se considera como uno de los sinónimos más cercanos a 青绿 (qīnglǜ), explicado anteriormente. Ahora veamos su uso en un poema:

<sup>125</sup> Aquí he de resaltar que, al principio, he querido utilizar el adjetivo 翠绿 (cuilǜ), una expresión que veremos en el siguiente párrafo, en la traducción de este verso debido a su estrecha relación con la piedra de *esmeralda*. No obstante, por la presencia de *oro* y *gloria* en esta misma estrofa, al final, he dado la preferencia a la palabra 鲜绿 (xianlǜ) por su connotación directa con lo fresco y lo brillante.

No, no, nosotros dos no somos  
nosotros dos, que estamos  
aquí, viendo ponerse el sol granate  
entre el verdor dorado  
[...].

(Poema CXXI, Amor, Parte III)

不，不，我们二人并不是  
我们二人，我们  
在此，看着绛红阳光将自己投入  
一片镀金的翠绿之中  
(.....)

En la traducción de este poema, advertimos de nuevo el uso del clasificador 片 (pian), ya que se supone que la luz del sol brilla en un campo y hace que parezca *dorado*. Tal como se ha explicado en la primera parte, el léxico chino posee una gran flexibilidad sintáctica y presenta un cierto número de *palabras de metátesis* (vid. Primera parte, Cap 1, 2.2.4.), por lo que permite muchas veces la utilización de los adjetivos indistintamente como sustantivos. En consecuencia, he aplicado este clasificador a la palabra 翠绿 (cuilü) para que esta cumpla la función de sustantivo en la frase traducida.

En cuanto a la palabra 碧绿 (bilü), que también se podría utilizar para describir las esmeraldas en chino, es un verde muy claro en el sentido de que posee una claridad casi sin ninguna impureza, como el cristal. Se aplica, muchas veces, al cielo y el mar y también a todo lo que se podría considerar verde “puro”. Se aprecia frecuentemente, además, su uso en la traducción de la literatura occidental para describir los ojos de las personas rubias (ej. 《碧眼少女》 biyan shaonü<sup>126</sup>). He aquí dos ejemplos que ilustran la utilización de esta palabra; uno se refiere al mar y el otro al cielo:

---

<sup>126</sup> 碧眼少女 (biyan shaonü), la traducción oficial de la novela francesa *La Demoiselle aux yeux verts* (La señorita de los ojos verdes), publicada en el año 1927 por el escritor y novelista francés Maurice Leblanc (1864-1941).

Ejemplo 1:

¡Estela verde y blanca,  
memoria de la mar!

(Poema XLIX, Parte II)

碧绿洁白的尾波，  
大海的记忆！

Ejemplo 2:

De un cielo bajo y malva, que limitan,  
Sobre el cielo más alto, verde y puro,  
[...].

(Poema CXCVIII, Cádiz, Parte V)

从一片低沉的深紫天空，  
在向上一片无暇的碧绿天空，  
(.....)

Por último, la palabra 油绿 (youlü), aplicadas generalmente a los campos grandes, es un verde relativamente más denso y contiene cierta humedad suave. De hecho, el carácter 油 (you) significa *aceite*, por tanto, esta palabra se refiere al color verde muy brillante como si hubiese aceite que refleja la luz. Dado que su uso no es tan frecuente en comparación con los otros adjetivos ya explicados, en la traducción de *Diario* solo he utilizado una vez con el fin de evitar la repetición de las palabras. En el Poema CXXIV aparece muchas veces el adjetivo *verde* y, para no causar un efecto negativo, he sustituido uno de ellos por 油绿 (youlü). Veamos este ejemplo:

Por el ambiente yerran, como viento, colorines que aún no están posados en ninguna parte. Aquel bosque parece vagamente verde, luego, lleno de flor roja, o violeta...  
[...].

(Poema CXXIV, Día de primavera en New Jersey, III. Mediodía, Parte III)

艳丽色彩，如风，漫步于空中，一处都不停歇。那片森林此时显得模糊油绿，  
接着，红花满盈，或紫花……  
(……)

### 2.1.5.2. Sinónimos de 蓝 (lan, azul)

Aunque el color azul no aparece con tanta frecuencia como el verde, es un color importante en esta obra. El poeta lo utiliza principalmente para describir y referirse al mar y al cielo, dos elementos esenciales del libro y que, muchas veces, representan un concepto simbólico. El poeta siempre mira y contempla el cielo como algo divino y este aspecto, en muchos textos suyos, se manifiesta de forma explícita. También tiende a mezclar todo lo natural con el cielo, por ejemplo, la lluvia, el viento, el arco iris, las nubes, la niebla, el sol, la luna, las estrellas, etc., ya que para el poeta la mayor belleza se encuentra simplemente en la naturaleza. A través de su creación poética sobre el cielo, que se junta y se mezcla con otros elementos naturales, ha llegado a construir una segunda naturaleza para el lector en la que todas las cosas existentes en su mundo poético poseen nuevos significados divinos.

El mar, por otro lado, es un símbolo aún más llamativo en esta obra, fundamental en su segunda etapa poética (Palau de Nemes, 1957: 200). Dado que *Diario* nace en una circunstancia en la que el poeta viaja por el mar dos veces (el primer viaje con destino a Nueva York para casarse y el segundo de vuelta a España), este símbolo se manifiesta de forma muy destacable en toda la obra<sup>127</sup>. El mar le ofrece una nueva concepción de su arte y de su vida y todo esto también tiene que ver con su estancia en América del Este:

La “visión mayor” que el mar había ofrecido al poeta moguerense tenía mucho que ver con el renacimiento artístico e intelectual que él había presenciado en los Estados

---

<sup>127</sup> En *Diario de un poeta recién casado*, el encuentro con el mar le sirve al poeta para reflexionar sobre los temas esenciales de sus poemas; por ejemplo: “el encuentro con la belleza, la búsqueda de la eternidad y la plenitud del amor por fin gozado” (De Javier, 2006: 48). Por este motivo especial, me parece necesario encontrar una serie de expresiones chinas, relativamente formales y literarias, que expongo a continuación.



Unidos, país que atravesaba en aquel entonces por la época conocida como “The Dissenter’s Golden Age” (“La Edad de Oro de los Disidentes”). (Palau de Nemes, 1957: 201)

En este sentido, para no repetir con demasiada frecuencia el uso de 蓝 (lan, azul) y 蓝色 (lanse, color azul), las otras expresiones que he aplicado a la traducción son las siguientes: 湛蓝 (zhanlan) (Poemas IX, XIX, CXXXI, CLXXXII, CLXXXVII, CXC, CC, etc.), 蔚蓝 (weilan) (Poemas XVI, XXXIV, LXXVI, CXLVII, CLXXXIII, CCIII, etc.), 天蓝 (tianlan) (Poema CCXXXIV), 碧蓝 (bilan) (Poema LXXXVI), 深蓝 (shenlan) (Poema CIX) y 微蓝 (weilan) (Poema CCXXXIV). A continuación, vamos a conocer sus significados y así como sus usos en los textos traducidos.

La palabra 湛蓝 (zhanlan) es un azul relativamente oscuro que se emplean normalmente al mar, los lagos, las lagunas y a veces también al cielo cuando el tiempo está soleado. En la traducción de *Diario*, he aplicado esta palabra principalmente a los poemas relacionados con el mar, aunque unas veces también a los del cielo (Poemas IX y XIX). Aquí ofrezco dos ejemplos de traducción; en el primero, el azul se relaciona con el cielo, un cielo que corresponde a la ciudad que es *claridad y luz de España*, mientras que en el segundo se trata de un azul *sobre el mar*:

Ejemplo 1:

[...]. Sito exactamente en el lugar del cielo que corresponde, con su azul, a dicha ciudad “*claridad è luz de España*” ---AUTOR CITADO--- [...].

(Poema XIX, Parte I)

(……) 坐落于空中之地，对应着它的湛蓝，此城是“西班牙的清晰和光亮”  
——引用作者——。(……)

Ejemplo 2:

[...].

... Sobre el mar, más azul, el sol, más de oro,  
nos libra el alma, [...].

(Poema CLXXXII, Oro mío, Parte IV)

(.....)

.....在海上, 更显湛蓝, 太阳, 更胜金黄,  
解放我们的灵魂, (.....)

La palabra 蔚蓝 (weilan), por su parte, significaría *azul del cielo* y es un adjetivo retórico que se aplica, por lo general, al cielo soleado con pocas nubes. No obstante, en la lengua china, también se aprecia una tendencia a aplicar esta palabra metafóricamente al mar con cierta idea de que *este mar es / está tan azul como el cielo*. De hecho, la traducción oficial en chino de la región francesa *Côte d'Azur* (Costa Azul) es 蔚蓝海岸 (weilan haian), “蔚蓝 (weilan) + costa”, con el objetivo probable de anunciar que el mar de esa zona tiene la cualidad de ser muy azul y bello y que se encuentra en un lugar donde hace siempre buen tiempo. He aquí dos ejemplos:

Ejemplo 1:

Transfigurada ya y ardida, entre el sol del ocaso y su largo derramamiento en el mar azul, como un ascua que se apaga roja, malva y ceniza [...].

(Poema CLXXVI, Día entre las Azores, 7 ½ de la tarde, Parte IV)

已然改变、耗尽, 在落日和它留于蔚蓝海面上的长流之间, 犹如一块熄灭的炭, 火红、紫红、炭灰 (.....)

Ejemplo 2:

Este clavel, esta fuente grana de esencia, colma de su viva frescura sensual todo el color azul y oro de la tarde que, siendo azul y oro, es roja por dentro, [...].

(Poema CCIII, Claveles, Parte VI)

这朵康乃馨，精华的胭红泉源，夕暮中一切的蔚蓝与金黄都流溢它愉悦鲜活的沁凉。它又金又蓝，内部鲜红，（……）

En cuanto a la palabra 天蓝 (tianlan), literalmente “cielo + azul”, es una forma habitual de decir *algo es del color azul del cielo*. Sin embargo, este adjetivo normalmente no se aplica a describir el cielo, ya que produce una sensación bastante “repetitiva”, sino a otros objetos que posee este color. En la traducción de *Diario*, he empleado una vez esta palabra para describir los colores del interior de un club americano. Veamos el ejemplo:

[...]. Detrás de mí, en la soledad de la sala azul y miel, tres, que bien pudieran ser las tres Gracias [...].

(Poema CCXXXIV, “Cosmopolitan Club”, Parte VI)

（……）我身后，天蓝与蜜黄相间的厅堂里，弥漫着孤寂。这三位，恰如三份恩典，（……）

La palabra 碧蓝 (bilan), por su parte, se suele usar para el mar. Como ya hemos visto el significado de 碧 (bi) en la parte anterior sobre los sinónimos de *verde*, sabemos que es un carácter utilizado, muchas veces, para describir las esmeraldas o los cristales cuya cualidad es de una claridad pura. Además, hemos conocido que tal carácter se emplea del mismo modo a los ojos de la gente rubia. En efecto, la aplicación de 碧蓝 (bilan) a los ojos es especialmente adecuada en la literatura por su característica retórica y que dará una idea metafórica de que *esta persona tiene los ojos azules como el mar y tan puros como el cristal*. Veamos el ejemplo de la traducción:

[...]. Él se queda hablando sin voz, agitando furioso las manos altas, con una chispa de sangre última en sus claros y débiles ojos azules.

(Poema LXXXVI, Parte III)

(……) 他无声地念叨着，愤怒地高举双手挥动着，明亮虚弱的碧蓝双眼中透出最后一丝血的火花。

Por último, la palabra 深蓝 (shenlan) significa *azul oscuro*, mientras que 微蓝 (weilan) quiere decir literalmente *azul ligero / leve*. Se podrían considerar como dos adjetivos antónimos, aunque he de destacar que la palabra 微蓝 (weilan, azul ligero) da una sensación aún más suave que los adjetivos 淡蓝 (danlan, azul claro / pálido) y 浅蓝 (qianlan, azul claro), otros dos antónimos de 深蓝 (shenlan, azul oscuro). Ahora veamos dos ejemplos en los que 深蓝 (shenlan, azul oscuro) se utiliza para la noche y que 微蓝 (weilan, azul ligero) se aplica a un elemento relacionado con humo cuya cualidad ha de ser “ligera”:

Ejemplo 1:

[...] en este sitio grato en que la iluminación disminuye el gentío, y se sale, como a un remanso, a la noche azul y fresca de Washington Square [...].

(Poema CIX, El árbol tranquilo, Parte III)

(……) 在此愉悦之地，灯光灰暗、人烟稀少，它走出，仿佛走向河水的缓流处，前往华盛顿广场沁凉的深蓝之夜，(……)

Ejemplo 2:

[...] fuman en una actitud de abandono a un ideal que cabe entre sus ojillos y sus gafas, y un humo que hace blandas rosquillas azules, le vela sus capotas [...].

(Poema CCXXXIV, “Cosmopolitan Club”, Parte VI)

(……) 她们抽烟，带着抛弃理想的颓废态度，此神情回荡在她们的小眼睛与眼镜中。而一缕烟形成轻柔的微蓝圈状，飘盖在了她们的帽子上，(……)

Antes de terminar esta parte, cabe mencionar el *azul* del Poema CXXX, titulado “Me siento azul”. Según comenta Maestro (2014: 196) con respecto al uso de *azul* en este

poema en prosa, representa la felicidad y la alegría, por lo que aquí la expresión *me siento azul* quiere decir *me siento plenamente feliz*. Además, para Juan Ramón Jiménez, el color azul es un atributo o cualidad que remite a la esencia de una plenitud emocional y psicológica (Maestro, 2013).

He puesto una nota a pie de página en la traducción para explicar algunas de estas peculiaridades. Hemos de tener en cuenta que, por lo general, el color azul no representa la felicidad en la cultura china, sino que contiene otro tipo de significados figurados (ej. la pureza, la esperanza, la tranquilidad, la elegancia, melancolía, etc.). No obstante, aparte de la información en nota, he recurrido a algunas técnicas de traducción que convendría comentar. Veamos las siguientes oraciones:

[...]. Sí. ¡Qué gusto! “Me siento azul.” “¡Qué azul estás!” “Tengo los azules en el cuerpo”...

[...].

(Poema CXXX, “Me siento azul”, Parte III)

(……) 是的。多么享受! “我感觉蓝”。 “你多么蓝!” “蓝色漫布我身” ……

(……)

Con estas frases chinas he intentado reproducir fielmente tanto la estructura gramatical como las ideas del texto original. Para las dos oraciones *me siento azul* y *qué azul estás*, he utilizado 我感觉蓝 (wo ganjue lan) y 你多么蓝 (ni duome lan), estructuralmente “yo + sentir + azul” y “tú + 多么 (duome, función de exclamación) + azul”, como si 蓝 (lan, azul) pudiese ser un estado transitorio o un estado de ánimo para las personas.

En cuanto a la última oración, *tengo los azules en el cuerpo*, conviene recordar que la lengua china no marca morfológicamente el singular y el plural en las palabras (vid. Primera parte, Cap 1, 2.1.2.). Además, la palabra *azul* tampoco es algo que se cuantifica en un contexto normal. Por lo tanto, he reproducido esta frase como 蓝色漫布我身 (lanse manbu wo shen), palabra por palabra “azul + color + 漫布 (manbu, dispersar) +

yo + cuerpo”. Aquí hay que destacar el uso del verbo 漫布 (manbu, dispersar) que quiere decir que *algo se dispersa hasta que todo el sitio está lleno de ello* y se emplea con frecuencia para el olor de los flores transmitiendo la idea de que *la ciudad está llena de la aroma de los flores*, es decir, *la aroma de los flores se dispersa por toda la ciudad*. La utilización de este verbo en esta oración concreta, en realidad, tiene como objetivo, por un lado, reproducir la idea de la pluralidad del texto original y, por otro lado, ofrecer una sensación “de abundancia” capaz de producir al mismo tiempo una sensación agradable que encaja a la perfección con el tono del poeta.

### **2.1.6. La presencia de la lengua inglesa**

La presencia de la lengua inglesa, un elemento simbólico propio de *Diario de un poeta recién casado*, se manifiesta de forma evidente, sobre todo, en la tercera y la última partes de la obra. Como ya se sabe, *Diario* se gestó en unos viajes largos, realizados por el poeta, entre Estados Unidos y otros lugares. Como resultado de estos recorridos, están presentes en la obra unos elementos importantes ligados a la lengua inglesa. El poeta dejó directamente algunas palabras inglesas en sus textos. Del mismo modo, cita en varias ocasiones oraciones o versos de otros también en inglés. La traducción de estos elementos peculiares requiere el empleo de técnicas especificadas de traducción. A continuación, veremos algunos de ellos.

#### **2.1.6.1. Palabras en inglés**

Las palabras cortas en inglés, que aparecen en *Diario de un poeta recién casado*, se pueden clasificar en dos grupos: el primero corresponde al uso natural de los tratamientos y los nombres de ciudades, calles u otros lugares; el segundo, son palabras (normalmente sustantivos) o expresiones que designan otras realidades. En el primer caso, la solución es sencilla, ya que no hace falta aplicar ninguna técnica especial. Se trata, pues, de recurrir directamente a los nombres chinos de esos lugares; por ejemplo: 纽约 (niuyue, Nueva York) para traducir *New York*, 华盛顿广场 (huashengdun

guangchang, Plaza de Washington) para *Washington Square*, 河边路 (hebian lu, Calle / Camino de Río) para reproducir *River Drive*, 作者俱乐部 (zuoze julebu, Club de autores) para *Author's Club*, 先生 (xiansheng, señor) para *Mr.*, 太太 (taitai, señora) o 女士 (nǚshi, señora) para *Mrs.*, etc.

Por el contrario, el segundo grupo de las palabras, resultado de la voluntad del poeta, supone una reproducción directa en el texto traducido. Ahora bien, la presencia de letras del alfabeto latino en un texto chino se consideraría demasiado “llamativa”. Por lo tanto, he preferido utilizar las notas a pie de página para informar al lector chino sobre el uso original. Al mismo tiempo, he puesto estas palabras entre comillas en los poemas traducidos. Veamos tres ejemplos:

Ejemplo 1:

¡Al campo nevado con la joven primavera! ¡Qué gusto llevarla en el taxi, desnuda, a sus *sports*, con este frío! ¡Así está de dura y viva! [...].

(Poema LXII, “Physical Culture”, Parte III)

与初春一同前往被雪所覆盖的操场！带赤裸的她坐在计程车上是多么美好，走向她的“运动”，在这寒冷之中！她是如此的生动结实！（……）

Ejemplo 2:

[...]. Nadie la quiere. En su puerta dice: *To let*. Y el viento alegre viene a jugar de vez en cuando con el cartel para que no se aburra...

[...].

(Poema LXXVIII, La casa colonial, Parte III)

（……）没有人想要它。门上挂着：“出租”。喜乐之风时不时前来与挂牌戏耍，为的是不让它感到无聊……

（……）

Ejemplo 3:

En *Subway*. La sufragista, de una fealdad alardeada, [...].

(Poema LXXXVI, Parte III)

在“地铁”上。一名妇女参政权论者，奇丑无比，（……）

Además de este tipo de usos en inglés, cabe destacar dos poemas particulares: el LX y el LXXIV, titulados “Sky” y “New Sky”. Con ellos expresa Juan Ramón su experiencia íntima sobre los problemas que ha tenido para identificar el cielo, que en ese momento se llama *sky*, lo que le permite a percibir el cielo con nueva perspectiva y otorgarle nuevos significados (Javier Blasco, 1982: 156-158). En consecuencia, en la traducción de estos dos poemas, ha sido necesario algo más que la nota a pie de página. Veamos los dos poemas:

Ejemplo 1:

Como tu nombre es otro,  
cielo, y su sentimiento  
no es mío aún, aún no eres cielo.

[...].

(Poema LX, “Sky”, Parte III)

既然你另有其名，  
天空，而它的感受  
还未是我的，你仍不是天空。

（……）

Ejemplo 2:

¡Oh qué cielo más nuevo ---¡qué alegría!---,  
más sin nombres...

[...].

(Poema LXXIV, “New Sky”, Parte III)

啊，焕然一新的天空——多么愉悦！——，  
没有名称……  
（……）



En el ejemplo 1, se ve que la expresión *tu nombre es otro* se ha traducido como 你另有其名 (ni lingyou-qiming), “tú + expresión 另有其名 (lingyou-qiming, tener otro nombre distinto)”; mientras que, en el ejemplo 2, para reproducir *más nuevo*, se ha utilizado 焕然一新 (huanran-yixin)<sup>128</sup>, una forma retórica de decir *haber cambiado la antigua imagen presentándose ya con una nueva aparición*. Ambas expresiones, en realidad, hacen referencia al chino antiguo y son relativamente más llamativas, lo que permite aumentar el tono general del texto desde el inicio.

### 2.1.6.2. Frases citadas por el poeta

Juan Ramón Jiménez, aparte de ser un buen poeta, es un lector aficionado de la poesía, tanto española como extranjera. Menciona con frecuencia los nombres de otros escritores, sobre todo, poetas, en sus poemas en prosa. A veces, incluso cita sus versos directamente en inglés. En el libro de Dolezel (1990: 234), el mismo autor utiliza el término “adaptación literaria” para la actividad tanto de citar como de traducir, ya que los dos son “modos de procesamiento activo en los que un texto *literario* se transforma en otro texto *literario*”. Por este motivo, he prestado bastante atención a los valores retóricos de los párrafos teniendo en cuenta asimismo la estética literaria y la coherencia textual. Veamos el primer ejemplo:

[...]. Parecen, saliendo de la nieve, arbolillos de plata helada, hechos por Dios, por encima de todo, como el copo ---“*With His hammer of wind, And His graver of frost*”--- de Francis Thompson.

[...].

[...]. Desierto de nieve malva. La luna blanca, encendida por fuera, sin corneja. Pintura solo. Casi una poesía de Amy Lowell: “*Who shall declare the joy of the running!*...”

<sup>128</sup> Este *chengyu*, o sea, palabra hecha, aparece por primera vez en un libro del pintor Zhang Yanyuan (815-907) de la dinastía Tang.

[...].

(Poema LXIX, De Boston a New York, Parte III)

(.....) 看似，从雪中走出，结冰白银似的小树，是上帝的创造，居高临下，如同雪花——“伴随他的风锤，以及他的霜刀”——弗朗西斯·汤普森笔下的雪花。

(.....)

.....紫雪沙漠。银白的月，从外点燃，不见乌鸦。仅仅如画。几近一首艾米·洛威尔的诗：“谁应宣称奔跑的喜悦！.....”

(.....)

En este poema en prosa hay dos citas de los versos del poeta inglés Francis Thompson (1859-1907) y la poeta estadounidense Amy Lowell (1874-1925). Para su reproducción en chino, se han traducido los versos originales y se ha puesto de nuevo la nota a pie de página.

Aquí he de destacar que, aunque los versos ingleses *With His hammer of wind, And His graver of frost* (con su martillo de viento, y su grabadora de escarcha) ya tienen una traducción previa en chino, he preferido hacer una nueva traducción que refleje el lenguaje actual. La traducción existente en chino para estos dos versos es la siguiente: 使风锤，用霜刀 (shì fēng cuī, yòng shuāng dāo), estructuralmente “utilizar + viento + martillo, utilizar + escarcha + cuchillo”. En el primer verso se ha empleado el carácter 使 (shì) con el sentido de *utilizar / usar*. Se trata de un uso con origen del chino antiguo que apenas se usa en la lengua actual<sup>129</sup>. Esta clase del lenguaje no corresponde al estilo y el tono general del resto de las frases de la traducción china. Además, el traductor de estos versos ingleses ha ignorado la palabra *His* (su) en su texto. Se podría argüir que este método de traducción, en algunas ocasiones, es muy conveniente para reducir los

---

<sup>129</sup> Aquí he de añadir que el uso del verbo 使 (shì), con significado de *utilizar*, aún es frecuente en algunos territorios de China, sobre todo, en las provincias del norte. No obstante, como explico en la siguiente frase, tal empleo no encajaría en el estilo general de mi traducción.

caracteres “redundantes” y las ideas repetitivas. Pero no podemos olvidar que estos dos versos constituyen una cita y están fuera de su contexto poético. Por ello, el empleo directo de 使风锤，用霜刀 (shì fēng cuī, yòng shuāng dāo), podría causar una incoherencia, así como una sensación extraña, en el texto traducido.

Aparte de los versos, en la sexta y última parte de *Diario*, titulado “Recuerdos de América del Este escritos en España”, se observa otro tipo de “citas” que el poeta ha percibido en las ciudades estadounidenses: los versillos de una canción / poema en inglés (Poema CCXXIV), las frases en memoria de un poeta escritas en una piedra del mármol (Poema CCXXXII) y los anuncios estadounidenses, que el poeta ha dejado en ambas lenguas (inglés y español) en sus textos (Poemas CCXL y CCXLII). Para reproducirlos en los textos chinos de una manera natural, he traducido las frases originales en inglés y he puesto notas al pie de página. Veamos dos ejemplos:

Ejemplo 1:

[...] unos versillos que dicen así:

*Here is to good old Boston*  
*The town of the beacon and the cod,*  
*Where the Cabot's only speak to the Lowell's*  
*And the Lowell's only speaks to God.*

[...].

(Poema CCXXIV, Parte VI)

(……) 有几句人们口中的小诗句:

“如此来到了美好古老的波士顿  
灯塔与鳕鱼之镇,  
这里卡伯特家的人只对洛厄尔家的人说话  
而洛厄尔家的人只对上帝说话。”

(……)

Ejemplo 2:

[...]. En torno, el llano inmenso se ofrece al viento, que lo barre y nos barre, y deja  
mondo el mármol y humilde que le dice a los trenes:

**TO MARK THE BIRTHPLACE OF**  
**WALT WHITMAN**  
**THE GOOD GRAY POET**  
**BORN MAY, 31-1819**  
**ERECTED BY THE COLONIAL SOCIETY**  
**OF HUNTINGTON IN 19051**

[...].

(Poema CCXXXII, Walt Whitman, Parte VI)

(……) 四周，无边无际的平地敞于风中。风横扫过它，也扫过我们，将粗糙平凡的大理石清扫干净，并对来往的火车说道：

为了标记沃尔特·惠特曼的

出生地

白发好诗人

生于一八一九年五月三十一日

亨廷顿殖民地协会

于一九零五年建造

(……)

Antes de terminar esta parte, he de mencionar los versos no solo citados sino también traducidos por el poeta. En realidad, para Juan Ramón Jiménez, las traducciones de los versos de otros poetas se forman parte de su propia creación poética

(Rubio Tovar, 2013: 229). Mediante estas traducciones, el poeta podría moldear con sus propias palabras “la voz de todo aquel que le interesaba como lector” (González Ródenas, 2006, *apud* Rubio Tovar, 2013: 228). Cuando se traducen estos versos, pues, conviene tener en cuenta el original y adaptar las técnicas de traducción a cada caso concreto. He aquí algunos métodos:

¿El cielo? Un incoloro color más, para hacer, en franjas iguales, una bandera ---  
enseña de lo mortal--- con la cortina azul a un tercio de ventana y, a dos tercios, la  
cortina amarilla.

El cuervo dice: Nada más.

(Poema CXXXII, Parte III)

天空？又多一种无色之色，是为了完成条纹相同的一面旗——致命的征兆——  
伴随三分之一窗户大小的蓝窗帘，以及另外三分之二的黄窗帘。

乌鸦说道：永不再。

En este poema, el verso subrayado viene del famoso poema “The Raven” (“El cuervo”, 1845) del poeta y novelista estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849). En realidad, este poema en inglés ha tenido varias traducciones al chino. No obstante, en casi todas estas versiones, se ha empleado un lenguaje procedente del chino antiguo. La razón se halla en que los versos originales de “El cuervo” también están escritos en un inglés relativamente antiguo. Pero esta idea del arcaísmo lingüístico no la encontramos en el verso traducido por Juan Ramón Jiménez.

El original en inglés es *Quoth the raven: Nevermore*; contiene un uso antiguo de la lengua inglesa: *quoth*, pasado del verbo *quethe* (decir) para la primera y tercera personas. Por el contrario, en el poema de Juan Ramón, se ha empleado el presente y la forma habitual de este verbo (*dice*). En consecuencia, en mi traducción, también he utilizado un verbo de la actualidad, que es 说 (*shuo*, decir), en lugar de emplear 曰 (*yue*, *decir* en chino antiguo) como en las traducciones de otros<sup>130</sup>. Sin embargo, para la palabra

<sup>130</sup> En la mayoría de las traducciones existentes en chino de “The Raven”, se utiliza el carácter 曰 (*yue*, *decir* en chino antiguo) para traducir el verbo *quoth* de este verso; por ejemplo: la versión de Cao Minglun (1953-), publicada en el año 1999.

*nevermore*, he aplicado la expresión 永不再 (*yong bu zai*, nunca más) en vez de traducirla a *nada más* del poema de Juan Ramón. La razón es que, en chino, la expresión *nunca más* tiene más sentido que *nada más*. He explicado todas estas decisiones en nota a pie de página. Veamos ahora otro ejemplo:

La famosa poesía de Browning que yo, sin razón quizás y recordando otra suya, sitúo aquí, en este punto del planeta, insiste en mi cabeza y en mi corazón, como una mariposa que siempre vuelve traducida ella misma, sin esfuerzo inteligente por mi parte:

Vuelto el cabo, de repente surgió el mar.  
por cima de la montaña, miró el sol:  
y fue, al punto una áurea ruta para él,  
y un fatal mundo de hombres para mí.

(Poema CXCVI, “Despedida Matinal”, Parte IV)

我在此引用勃朗宁的著名诗歌，或许毫无理由可言，只因忆起他的其他作品。在地球的这端，诗句烙进我的脑海、刻入我的心头，宛若总是飞舞的蝴蝶，无需我的智慧创作，便可自行翻译：

晨别过呷角， 海浪扑面涌。  
太阳偷眼看， 山顶红彤彤：  
君有阳光道， 笔直一线通，  
我有小天地， 心系情爱中。

En este poema, los versos citados y traducidos son del poema “Parting at Morning” (“Despedida matinal”, 1849) del poeta inglés Robert Browning (1812-1889). Este poema inglés también tiene varias traducciones en chino y, aquí, he empleado la versión del traductor y lingüista chino Lü Zhilu (*apud* Peng, 2011: 157). Esta información la he recogido también en nota a pie de página para el lector chino. De hecho, este es el único

texto en el que he utilizado una traducción ajena. La razón se halla en que esta versión de Lü es bastante conocida en el ámbito literario chino. El traductor ha reproducido estos versos en *Wuyanlüshi* (octava de pentasílabo) empleando, asimismo, la rima final en los versos pares: 涌 (yong), 彤 (tong), 通 (tong) y 中 (zhong).

En *Diario* existe también un texto muy peculiar en el que el poeta ha traducido tres poemas del poemario “The Single Hound” (“El mastín solo”), la famosa antología de los poemas de la poeta estadounidense Emily Dickinson (1830-1886). He tenido en cuenta, pues, no solo los versos originales de Dickinson, sino también las traducciones que ha realizado Juan Ramón. Naturalmente, esta información se recoge en nota a pie de página. Veamos el primer poema como ejemplo:

El Alma que tiene Huésped  
rara vez sale de Sí.  
Más divina Compañía  
quita la necesita;

y cortesía prohíbe,  
que salga de Él el señor,  
mientras el Rey de los Hombres  
está de visita en Él.

(Poema CCXVIII, De Emily Dickinson [Amherst, Mass. 1830-1886], II, Parte VI)

拥有**住客**的灵魂  
极少出行。  
住处中**更神圣的人群**  
抹去这个需求；

而礼貌禁止  
主人出发，  
当**人类统治者**  
探望他时。

Este es el primero de los tres poemas, traducidos por Juan Ramón. Aquí he de destacar un punto importante de la traducción del segundo verso de la segunda estrofa (*que salga de Él el señor*). Para traducir el verbo *salga*, en vez de utilizar 离开 (likai) o 出去 (chuqu) que significan *salir* o *irse*, he empleado el verbo 出发 (chufa) que quiere decir *partir* o *ponerse en marcha*. Ello se debe a que, los primeros dos versos originales de esta estrofa dicen así: *And Courtesy forbid / A Host's departure when*. En ellos se utiliza el sustantivo *departure* (partida / marcha), y el verbo 出发 (chufa, partir / marcharse) tiene, sin duda, más parecido con el verbo inglés *depart* (partir / marcharse).

En la traducción que he hecho de estos versos, pues, no solo he conservado la idea del poema original, sino que también he tenido en cuenta la construcción sintáctica propia de Juan Ramón, que prefiere el verbo (*salga*) al sustantivo (*departure*). Estas decisiones, además, están en consonancia con la naturalidad y la estética del texto chino.

## 2.2. Peculiaridades de la ortografía juanramoniana

Como ya hemos visto en capítulos anteriores, el español y el chino, dos lenguas con orígenes distintos, poseen muchas diferencias tanto en estructura gramatical como en la escritura. En este sentido, se podría entender que las peculiaridades propias del alfabeto latino serán difícilmente reproducibles en la traducción. Como señala Gu (1990: 503), todo lo relacionado con la semiótica forma parte de lo “intraducible”. Es decir, en la traducción de los textos occidentales, los efectos producidos por las letras mismas no podrán reproducirse del mismo modo en la lengua china, dado que en el chino no existen las letras y todas las palabras se forman con caracteres. Tal y como expone Hatim y Mason (1995: 19), la idea de equivalencia “se entiende normalmente en un sentido relativo”, es decir, “el de la más cercana aproximación posible al significado del texto original”. Así pues, en las páginas que siguen explicaré cómo lograr tal equivalencia cuando se trata del alfabeto latino.



### 2.2.1. Repetición de las vocales

En la lengua española, muchas veces, se utiliza la repetición de las vocales con el fin de dar una sensación exclamativa. No obstante, en chino, tal uso no es posible. Por lo tanto, la traducción (Ej. Poemas XX, LVI y CXVI) requiere volver a utilizar las notas a pie de página para explicitar esta idea. El Poema CXVI, titulado “¡Viva la primavera!”<sup>131</sup>, ha implicado recurrir a otra técnica:

[...].

---¡Viva la Primavera! ¡Viva la Primaveraaaa! ¡Viva la Primaveraaaaaa!

(Poema CXVI, ¡Viva la primavera!, Parte III)

(.....)

——春天万岁！春天万岁！！春天万岁！！！！

La repetición de los signos de exclamación pretende reproducir la repetición de la letra *a*. Esta estrategia queda explicada también en nota a pie de página en el poema.

### 2.2.2. Pronunciación peculiar

Además de la repetición de las vocales para expresar los gritos, en este poemario, existe un poema (XX) en el que el poeta ha utiliza determinadas grafías para poner de relieve “el habla popular andaluza” (Molina Campos, 1990: 42). De hecho, es un aspecto que se observa con frecuencia en la literatura española. No obstante, tal elemento es “intraducible” e “irreproducible” en los textos chinos, ya que los lectores

<sup>131</sup> En este poema, el poeta quiere buscar un refugio, en esa ciudad (Nueva York) tan ruidosa y deshumanizada, que le ponga en contacto con el mundo natural. Por eso, inventa con su palabra la primavera para descubrir cómo lo infinito habita en lo finito y cómo la eternidad habita en todo lo cambiante (De Javier, 2006: 49). Por este motivo especial, me veo obligada encontrar una forma de reproducir los gritos exultantes y apasionados, expresados por la repetición de las vocales en el poema original, en mi texto traducido.

que carecen de conocimientos sobre la lengua española nunca lo entenderían. Por esta razón, en la traducción de estos versos, he recurrido a la explicación en nota a pie de página, como la mayoría de los traductores chinos<sup>132</sup>. He aquí el poema:

Cielo azul y naranjas:

*¡Do Jermaaaaana!*

[...].

Una niña pregona: “¡Violeeeetaa!”

Un niño: “¡Agüüüüta frejca!”

[...].

(Poema XX, ¡Dos hermanas!, Parte I)

蓝天与橘子:

两姐妹!

(.....)

女孩嚷道: “紫罗兰!”

男孩: “清凉的水!”

(.....)

---

<sup>132</sup> Conseguir la equivalencia dialectal, o la de un acento regional, siempre se considera una tarea “imposible” en la traducción. Soy consciente de que, como ya ponen de manifiesto Hatim y Mason (1995: 58), “si traducimos el dialecto del texto original por la norma culta estándar de la lengua de llegada, la desventaja es que se perderán los especiales efectos pretendidos en el original”. Sin embargo, también es cierto que “si optamos por traducir un dialecto por otro (dialecto de la lengua meta), correremos el riesgo de crear efectos distintos de los pretendidos” (Hatim y Mason, 1995: 58). Por este motivo, he decidido recurrir a la nota explicativa.

### 2.2.3. Aparición de la letra “Z” en el Poema CCXXXIV

En el poema CCXXXIV, titulado “Cosmopolitan Club”, aparece el uso de la letra Z como la última letra del alfabeto. Como he mencionado en la parte anterior, la utilización del alfabeto latino en un texto chino se consideraría demasiado “llamativo”. Por lo tanto, está considerado como un aspecto que siempre hay que evitar en la traducción. Veamos este poema en prosa con su texto traducido:

[...]. Detrás de mí, en la soledad de la sala azul y miel, tres, que bien pudieran ser las tres Gracias, pero pintadas por Holbein para la Z de su alfabeto, fuman en una actitud de abandono a un ideal que cabe entre sus ojillos y sus gafas, y un humo que hace blandas rosquillas azules, le vela sus capotas, [...].

(Poema CCXXXIV, “Cosmopolitan Club”, Parte VI)

(……) 我身后，天蓝与蜜黄相间的厅堂里，弥漫着孤寂。这三位，恰如三份恩典，却被荷尔拜因画上，为了他字母表里最后的那个“之”字形字母。她们抽烟，带着抛弃理想的颓废态度，此神情回荡在她们的小眼睛与眼镜中。而一缕烟形成轻柔的微蓝圈状，飘盖在了她们的帽子上，(……)

Se aprecia que he traducido la expresión subrayada *la Z de su alfabeto* como 他字母表里最后的那个“之”字形字母 (ta zimubiao li zuihou de nage “zhi” zixing zimu) (lit. aquella última letra que tiene la forma de 之 (zhi) de su alfabeto). Mediante esta traducción los lectores chinos que conocen el inglés se darán cuenta de que *aquella última letra* sería la Z, pero, además, los que no poseen ningún conocimiento sobre las lenguas occidentales, interpretan 之 (zhi) como un carácter especialmente cercano a la letra Z y estimarían que su uso en este contexto sería lo más “adecuado”. Naturalmente, he explicado en nota a pie de página la utilización original de la Z en la frase española.

Bella de Marco (2010: 260-271) explica esta estrategia de sustitución. Según este autor, cuando se traducen los elementos culturales que generalmente desconoce el lector de la lengua de meta (ej. nombres propios y objetos culturales), el traductor debería tratar de neutralizar el efecto exótico que podría causar en el texto traducido. Se puede,

por tanto, “sustituir el segmento textual con un sintagma nominal común neutro” (neutralización absoluta); o también se podría emplear una “sustitución del segmento textual original, que el traductor considera excesivamente opaco, por uno distinto, pero que siga manteniendo algún rasgo exótico referente a la cultura origen” (neutralización limitada) (Bella de Marco, 2010: 262). En la traducción de este poema en prosa, evidentemente, he optado por la segunda (neutralización limitada). En los siguientes apartados, veremos más casos en los que esta clase de sustitución y de neutralización se considera necesaria.

#### 2.2.4. Mayúsculas

Como el chino no usa el alfabeto latino, no hay mayúsculas. No obstante, en *Diario*, aparecen varias veces el uso de las letras mayúsculas (Poema CXVI, CLIV, CCXXXIV, CCXVIII, etc) para algunos sustantivos. Se podría entender que el poeta ha tenido la intención de personificar estos sustantivos (ej. *primavera*, *sombra*, *gracia/s*, etc.), o simplemente para traducir “fielmente” la utilización original de los sustantivos en mayúscula de los poemas en inglés de Emily Dickinson, que hemos comentado anteriormente. En realidad, todos estos usos “peculiares” de las letras mayúsculas se podrían ignorar en la traducción, ya que, además, no son frecuentes. No obstante, debido a que el poeta ha recurrido a ellas con un propósito, las he transformado en negritas para que el lector chino pueda tomar conciencia de su uso original. Veamos un ejemplo:

[...].

De pronto, el barco de la noche, la Sombra de pie en la proa, viene de oriente, majestuoso y rauda, a la ciudad ya casi sin luz. [...].

(Poema CLIV, Puerto, Parte III)

(……) 突然之间，夜晚的船，阴影立于船艏，从东方来，庄严且迅速地，到达这座几乎无光的城市。(……)

### 2.2.5. Nombres Incompletos

En esta obra, el poeta ha utilizado, unas veces, la forma de indicar solo la primera y la última letras de un nombre para no decir el nombre completo de una persona (Poemas LXXXVII, CCXXVL, CCXXXI, CCXXXIV y CCXXXIX). Se trata de un fenómeno difícil de reproducir en un texto chino, ya que lo habitual de los nombres chinos es tener solamente dos o tres caracteres (incluido en este caso el apellido que la mayoría es de un solo carácter). Por lo tanto, para poder encontrar una equivalencia apropiada para estos nombres, que el poeta no ha querido enseñar por completo, hemos de buscar una solución diferente. Veamos dos ejemplos:

Ejemplo 1:

En la sortija  
de hierro y coral rosa  
de Miss R-R

(Poema LXXXVII, En la sortija de hierro y coral rosa, Parte III)

在用铁与玫瑰色珊瑚

铸就的戒指上

来自小姐任某

Ejemplo 2:

[...].

Long Island, isla dulce; ¿por qué, en tu sitio mejor, Mr. T--- ha levantado esa casa terrible de hierros, mármoles y cristales, [...].

(Poema CCXXXI, ¡Dulce “Long Island”...!, Parte VI)

(.....)

长岛，甜美之岛；为何，在你的最佳位置，先生田某用钢铁、大理石与玻璃建造这栋可怕的房子， (.....)

En el primer ejemplo presentado, que es el título del poema LXXXVII, he utilizado 小姐任某 (xiaojie ren-mou) para reproducir *Miss R-R*. El carácter 某 (mou) significa *algo* o *alguno*; cuando se emplea después de un apellido, como en esta traducción “apellido 任 (ren) + 某 (mou, alguno)”, quiere dar la idea de que una persona lleva este apellido, aunque el resto del nombre se desconoce o no se puede decir. De hecho, es una técnica que se utiliza con mucha frecuencia en las noticias chinas para referirse a los delincuentes o víctimas. He añadido asimismo el tratamiento 小姐 (xiaojie, señorita) antes del nombre incompleto para traducir la palabra *Miss*. Aparte de todo lo explicado, cabe mencionar también que he seleccionado el apellido 任 (ren) debido a que este apellido lleva un inicial de la letra *R* como la del nombre del texto original.

En cuanto al ejemplo 2, he aplicado, pues, la misma técnica utilizando 先生田某 (xiansheng tian-mou), para traducir *Mr. T---i*, cuya estructura es “tratamiento 先生 (xiansheng, señor) + apellido 田 (tian) + 某 (mou, alguno)”. Al igual que el motivo del ejemplo anterior, he seleccionado el apellido 田 (tian), ya que la inicial de este apellido es la letra *T* como el nombre incompleto *T---i* en el texto español.

### 2.2.6. Letras en cursiva

El último aspecto que vamos a tratar es las letras en cursiva en los poemas de la obra. En *Diario*, aparecen muchas veces las frases o palabras en letras cursivas. El poeta la utiliza para las citas, diálogos de personajes, títulos de libros, palabras inglesas, expresiones que quiere destacar, etc. Pero hay que tener en cuenta que los caracteres chinos tienen la forma cuadrada y pocas veces se ven en cursiva. Como es una forma apropiada al alfabeto latino, las editoriales chinas suelen transformarla (Lin, 2002: 64). Por esta razón, para reproducir las letras cursivas de títulos de libros, he añadido naturalmente el *signo para títulos de libros*, propio de la lengua china: 《》<sup>133</sup>. En los casos restantes, pues, utilizo las comillas en la traducción. Veamos dos ejemplos al respecto:

---

<sup>133</sup> Este signo, en concreto, se llama 书名号 (shuminghao) (lit. signo para títulos de libros) cuya función sirve para encerrar o subrayar los títulos de libros, artículos, periódicos, revistas, etc.

Ejemplo 1:

[...]. Antes de saber que el rubio y seco inglés lo decía de este modo, ya yo, que como el que lo dice y el que no lo dice, me había sentido azul muchas veces ---no tantas quizás como supone Fitzmaurice-Kelly que, en su lamentable *The Oxford Book of Spanish Verse*, [...].

(Poema CXXX, “Me siento azul”, Parte III)

(……) 在那位金发碧眼的生硬英国人如此说之前，我早已，如同将它说出或不说出口的人一样，多次感觉蓝——或许未必像费茨莫里斯·凯利在他令人惋惜的《牛津西班牙诗选》中所推测的那么多次，(……)

Ejemplo 2:

[...].

ENVÍO

...El *siempre* de más allá del ocaso, era éste: [...].

(Poema CCXXVIII, Ex Mrs. Watts, Parte VI)

寄出

……比夕阳更遥远的“永远”，曾是如此：(……)

### 2.3. Lengua propia de Juan Ramón Jiménez

Otra clase de dificultades de la traducción de *Diario de un poeta recién casado* se encuentra en la propia lengua juanramoniana. A lo largo de todo el libro se aprecia una mayor tendencia a un tipo del lenguaje lírico propio del poeta y un modo “peculiar” de manejar la lengua. Como la mayoría de las obras poéticas, la lengua que se emplea en *Diario* se diferencia de la lengua habitual y cotidiana. En este caso, se aleja aún más de la lengua china utilizada habitualmente por los hablantes.

Es bien sabido que cualquier comunicación humana no consiste exclusivamente en un traspaso de contenido lingüístico, es decir, de palabras o frases, sino también de un traspaso cultural. Esta afirmación se basa en el hecho de que cada acto comunicativo tiene lugar dentro de una cultura o entre varias, como es el caso de la traducción [...]. (Marcelo Wirnitzer, 2007: 55)

En este sentido, hay que tener en cuenta también que lo más importante y fundamental de un texto traducido es tratar de ser “comprensible” estructural y lógicamente. En efecto, no podemos olvidar que existen ciertos aspectos en *Diario*, en relación con el uso del lenguaje propio de Juan Ramón Jiménez, que son problemáticos en la traducción<sup>134</sup>. Con el fin de que el texto traducido sea natural y claro para el lector chino, he aplicado algunas técnicas que expongo a continuación.

### 2.3.1. Género y artículo

Como se sabe, en chino no existe el artículo (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.4.) y tampoco existe la idea del género para los sustantivos que designan a los objetos sin vida, ya que están considerados siempre lingüísticamente neutros. En cuanto a los sustantivos que designan a personas, se hace necesario emplear determinados prefijos para hacer explícitos sus géneros (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.1.1.). En realidad, para los traductores que dominan bien ambas lenguas (español y chino), la presencia del género y el artículo, en teoría, no causarían muchos problemas en la traducción, dado que solo se trata de emplear unas técnicas relativamente más sencillas según los contextos textuales. No obstante, los problemas suelen ocurrir si el poeta recurre a juego de palabras. Veamos un ejemplo de esta clase:

[...].

---

<sup>134</sup> Con esto quiere decir que, en cada lengua, existen ciertas expresiones figuradas que “no se dejan reproducir exactamente en ningún otro idioma con los mismos signos figurados” (Breitinger, 1740: 177). En este sentido, hay que buscar una “equivalencia” adecuada según el sentido y los significados del texto original.



¡Qué inmenso demostrarte,  
 en tu desnudez sola  
 ---sin compañera... o sin compañero  
 según te diga el mar o la mar---, [...].

(Poema XLI, Mar, Parte II)

(.....)

你如此无边地展现自己，  
 在你孑然的裸露中  
 ——缺少女伴……还是缺少男伴  
 根据阳刚之海或阴柔之海所对你诉说的——， (.....)

En este ejemplo, se ve que he traducido las palabras *compañera* y *compañero* como 女伴 (nūban) y 男伴 (nanban) que son estructuralmente “prefijo 女 (nü, mujer) + compañía” y “prefijo 男 (nan, varón) + compañía”. Si esta técnica se considera relativamente simple, en las palabras *el mar* y *la mar* tenemos un mismo sustantivo con distintos artículos. En *Diario* aparecen numerosos poemas en que está presente el mar y, en su mayoría, se emplea el artículo masculino *el*; solo en unos pocos aparece el femenino *la* (ej. Poema XLIX). En la mayoría de los casos me he limitado a ignorarlos, ya que en la lengua china no existe en absoluto el concepto del género para los objetos que no poseen vida.

No obstante, en el caso de este poema concreto, es evidente que el poeta ha utilizado el artículo como una herramienta metafórica para transmitir ciertos significados simbólicos en relación con su experiencia durante el largo viaje por el mar. Por este motivo especial, se consideraría inoportuno omitir este juego de palabras peculiar ligado al estado de ánimo del poeta. Sin embargo, es evidente que el mar es algo que en realidad no posee género. Por esta razón, ninguno de los prefijos existentes en chino, tanto 雄 (xiong, macho) y 雌 (ci, hembra) como 公 (gong, macho) y 母 (mu, hembra) (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.1.1.), sería adecuado en la traducción.

Como resultado de todo lo dicho, he aplicado las siguientes expresiones para la traducción de estas dos palabras (*el mar* y *la mar*): 阳刚之海 (yanggang zhi hai) y 阴柔之海 (yinrou zhi hai), siguiendo las estructuras “阳刚 (yanggang) + partícula 之 (zhi,

función copulativa) + mar” y “阴柔 (yinrou) + partícula 之 (zhi, función copulativa) + mar”. He de explicar que 阳刚 (yanggang)<sup>135</sup> y 阴柔 (yinrou)<sup>136</sup> son dos adjetivos, antónimos, para describir las características de ambos géneros (masculino y femenino) cuyo origen contiene ciertas ideas un poco estereotipadas. Aunque no existe una traducción directa en español para estas dos palabras, se podrían entender como *firme* o *firmeza* (de los varones) y *tierno* o *ternura* (de las mujeres).

Por medio de esta técnica, creo haber solucionado el problema de los géneros gramaticales de la palabra *mar*. Además, he logrado reproducir la sensación del texto original desde una perspectiva retórica, ya que los dos adjetivos están relacionados con el término literario.

### 2.3.2. Uso abundante de los adjetivos

Se observa que, en la mayoría de los poemas de *Diario*, existe un uso abundante de los adjetivos. En los casos habituales, los adjetivos se emplean en las oraciones chinas siguiendo las siguientes dos estructuras: “adjetivo(s) + partícula 的 (de, función copulativa) + sustantivo” y “adjetivo(s) + conector + adjetivo(s) + partícula 的 (de, función copulativa) + sustantivo”, aunque a veces la partícula 的 (de) se podría omitir dependiendo del ritmo o la información de la frase concreta. No obstante, en muchos poemas de este poemario, los adjetivos aparecen individualmente en la mitad de una oración y están separados del resto de la oración por comas.

En la actualidad, para traducir la poesía occidental, se admite con mayor frecuencia la reproducción casi “literal” las estructuras del texto original. Esto quiere decir que, hoy en día, tanto los traductores y escritores como los lectores podrán aceptar e incluso valorar el estilo lírico, la lengua “peculiar” y el lenguaje expresivo de la poesía occidental (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.1.3.2.). Como opina Venuti (1995: 188), en una traducción, no hay que eliminar la “diferencia cultural y lingüística del texto

---

<sup>135</sup> El uso de la expresión 阳刚 (yanggang) se remota, al menos, a la dinastía Wei del Norte (386-535) y que aparece en un libro del militar y político Bian Bin (?- 500).

<sup>136</sup> La expresión 阴柔 (yinrou), por su parte, se remota al menos a la dinastía Song cuyo uso se aprecia en el famoso libro 《朱子语类》 (zhuzi yu lei) (lit. categoría de la lengua de Zhuzi) del poeta y filósofo Zhu Xi (1130-1200).

extranjero (original)”, porque tal diferencia suele contener unos valores culturales y significativos. Sin embargo, aunque en muchos casos se podría traducir los poemas según sus estructuras originales, no podemos olvidar que es necesario tener cuidado y no “abusar” de esa forma de traducción. En otras palabras, en la reproducción de las frases cuyas estructuras no son tradicionalmente “propias” de la lengua china, hay que prestar atención a la naturalidad de su uso en el texto chino, ya que cada caso sería muy distinto dependiendo de su contexto poético.

Uno de los problemas más frecuentes aparece cuando se traducen los adjetivos que están aislados en la mitad de una oración. Se trata de un problema tanto mayor cuando el adjetivo no se aplica a un solo sustantivo (persona), sino que se combina con un conjunto de ideas metafóricas. En tal caso, muchas veces, es casi obligatorio convertir estos adjetivos en adverbios en la traducción con el fin de mantener la coherencia (*vid.* Lu y Lü, 1998: 69), la naturalidad e incluso la belleza del original en el texto chino. Veamos dos ejemplos:

Ejemplo 1:

Ejemplo de mi vida es esta rosa  
que de mi muerte, vida eterna, brota:  
lleva en su mano, dulce, la corona.

(Poema CXXV, Epitafio de una reina de corazones, Parte III)

这朵玫瑰是我生命的楷模，  
从我的死亡中，永恒生命，发芽；  
在它手中，甜美地，捧着皇冠。

Ejemplo 2:

[...].

---Se mueve, alegre, el lecho  
como un barco. La mar  
tiembla, [...].

(Poema CXXXIII, Marina de alcoba, Parte III)

(.....)

——床如船，愉快地，  
晃动着。大海  
颤抖， (.....)

En ambos ejemplos, se aprecia que a los adjetivos subrayados, *dulce* y *alegre*, he aplicado la partícula 地 (de, función adverbializadora). De hecho, este método no solo es valioso para favorecer la *personificación* en la literatura (china) (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.1.3.3.), sino también que es necesario cuando se traduce este tipo de versos. En ambos poemas, los sujetos (*rosa* y *lecho*) carecen de vida. Para poder reproducir estas frases sin cambiar demasiado su estructura y orden, muchas veces es necesario hacer explícita la información original mediante la conversión de estos adjetivos en adverbios. De lo contrario, el texto traducido podría causar una gran confusión.

Aparte de eso, las estructuras de ambas frases también quedan modificadas. En el ejemplo 1, el último verso *lleva en su mano, dulce, la corona* se ha transformado de esta manera: 在它手中，甜美地，拿着皇冠 (zai ta shou zhong, tianmei de, na-zhe huangguan) (lit. en su mano, dulcemente, llevando la corona). La razón por la que he cambiado la posición original del verbo *lleva* es porque, con tantas comas que separan las palabras, se consideraría mucho más conveniente colocar el verbo 拿着 (na-zhe, llevando) al lado del objeto 皇冠 (huangguan, corona) para no causar una mala interpretación. Por el mismo motivo, en el ejemplo 2, la primera oración *se mueve, alegre, el lecho / como un barco* se ha reproducido como 床如船，愉快地， / 晃动着 (chuang ru chuan, yukuai de, / huangdong-zhe) (lit. lecho como barco, alegremente, / moviéndose). El sujeto ha pasado a la posición inicial como suele ser habitual en chino.

### 2.3.3. Frases largas

En la parte anterior, hemos visto dos ejemplos sobre la alteración de los adjetivos, en relación asimismo con la reconstrucción de la estructura de frase. En esta parte, vamos a

conocer, de una forma más detallada, las técnicas aplicadas para la reconstrucción necesaria del orden y la estructura de las oraciones. Como destaca Zha (1963: 123, 125), aunque algunos traductores chinos prefieren intentar traducir los textos extranjeros “palabra por palabra, cláusula por cláusula y estructura por estructura”, en realidad, sería mucho más aconsejable “romper” la estructura y la frase del texto original, en los casos necesarios, con el fin de reproducirlas según la sintaxis china<sup>137</sup>. Desde este punto de vista, cuando la estructura original ya no tiene mucho sentido en el texto chino, hay que abandonarla buscando otro modo para recrear todo lo existente en el texto original. Al fin y al cabo, el estilo del poeta solo podrá manifestarse con éxito a través de la habilidad de recreación del traductor<sup>138</sup>.

En *Diario*, se observa claramente que el poeta tiende a utilizar frases largas y, muchas veces, muy complicadas en sus poemas, tanto los en versos como los en prosa. No obstante, este tipo de oraciones normalmente posee una estructura bastante diferente a la habitual de la lengua china (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.6.4.). En este sentido, si se trata de una oración que forma parte de un poema en prosa, podría dividirse en dos. Sin embargo, las verdaderas dificultades aparecen cuando el sujeto y verbo de una misma frase están demasiado lejos, lo que podría provocar falta de atención en el lector chino. Además, en la lengua española, a veces, se emplea la preposición *de* después de un sustantivo con el fin de describirlo o complementar algunas ideas al respecto. En cuanto a este uso, cabe mencionar que Juan Ramón Jiménez, como muchos poetas españoles, siempre lo utiliza como una herramienta para expresar lo metafórico, añadiendo además las ideas bastantes abstractas. A continuación, se explicarán estos dos puntos que son unos de los aspectos más destacables en esta traducción cuya existencia requiere cierta modificación en los textos chinos.

<sup>137</sup> Como indica Bretinger (1740: 177), en la traducción, no se puede reproducir palabra por palabra, sino hay que explicar según el sentido.

<sup>138</sup> Como señalan Hatim y Mason (1995: 237, 240), es necesario analizar y comprender el “propósito retórico” del autor en cuando llega el momento de decidir qué estructura hay que preservar en la traducción y de qué manera, dado que normalmente “cuanto más valorativo es un texto, mayor será la posibilidad de modificarlo” y que “cuanto más cariz cultural tiene un texto, mayor será la posibilidad de que se modifique”.

### 2.3.3.1. Posición del sujeto y el verbo

Se aprecia con mucha frecuencia que, en los poemas de *Diario*, aparecen versos y frases en las que no se colocan los sujetos lo “suficientemente” cerca de sus verbos. En este tipo de casos, es necesario cambiar su posición. He aquí dos ejemplos de poemas con su traducción:

Ejemplo 1:

[...].

Sin embargo, el calendario de la sala, cromo aburrido entre la biblioteca ---Pereda, Balaguer, Valera, en pasta con anclas--- y el piano ---Delibes, Arbós, Puccini, con firma de mulata---, dice, tras el humo lento y solitario que un fumar que se fue con su hastío a otro sitio, dejó en el rayo de sol que enciende la alfombra verde: MARTES.

[...].

(Poema XLVII, Fiesta natural, Parte II)

(.....)

然而，大厅里的日历，无趣的铭在图书馆——普莱达，巴拉格尔，巴雷拉，带着锚的纸板——以及钢琴之中——戴利贝斯，阿尔沃斯，普契尼，黑白混血女人的签名——，徐徐上升的孤独轻烟中，一缕烟带着它的厌倦飘往别处，留下一束点亮绿地毯的阳光，日历说道：周二。

(.....)

Ejemplo 2:

De un cielo bajo y malva, que limitan,  
sobre el cielo más alto, verde y puro,  
vagos cúmulos de ópalo  
con un vago pedazo de arco iris,  
Cádiz ---[...].

(Poema CXCVIII, Cádiz, Parte V)

从一片低沉的深紫天空，  
在向上一片无暇的碧绿天空，

蛋白石般朦胧的云团伴随少许若隐若现的彩虹，制约

加的斯——（……）

Si nos fijamos en el ejemplo 1, advertimos que estamos ante una frase que ocupa cuatro líneas en la que el sujeto *el calendario* está lejos de su verbo *dice* y este verbo también está lejos de lo que dice (*MARTES*). La traducción literal al chino no sería comprensible. Por esta razón, en la traducción he desplazado el verbo *dice* al final y he repetido la palabra *calendario* para que el lector vuelva a tener en cuenta “quién” dice. Como se ve, antes de la última palabra 周二 (zhouer, martes), he puesto la oración 日历说道 (rili shuo dao) (lit. el calendario dice así). A este procedimiento se refirieron Hatim y Mason (1995: 45-46) al afirmar que, cuando en el texto original carece de información o elementos lingüísticos que han de ser obligatoriamente expresados en la correspondiente categoría de la lengua meta, es inevitable añadir estos componentes al texto traducido para poder conservar el valor comunicativo y el nivel natural en la traducción.

Respecto del ejemplo 2, observamos que el verbo *limitan* están en el primer verso mientras que su sujeto *vagos cúmulos de ópalos* están en el tercero. Como la sintaxis china no suele aceptar que los verbos se sitúen antes de los sujetos, he desplazado *limitan* al cuarto verso. En consecuencia, en el texto chino traducido, el tercer, cuarto y quinto versos quedarían del siguiente modo: 蛋白石般朦胧的云团 / 伴随少许若隐若现的彩虹，制约 / 加的斯 (danbaishi ban menglong de yuntuan / bansui shaoxu ruoyinruoxian de caihong, zhiyue / jiadisi) (lit. vagos cúmulos de ópalos / con {la compañía de} un poco de vago arco iris, limitan / Cádiz).

### 2.3.3.2. Uso metafórico de la preposición *de*

En la lengua española, la preposición *de* tiene numerosos usos y significados, tales como pertenencia, materia, procedencia y origen, cualidad, contenido, modo, profesión, causa, tiempo, condición, etc. (RAE, 2010:566-567). En un lenguaje habitual, ninguno

de estos usos causa problema en la traducción (Lu y Lü, 1998: 52-53). No obstante, en un texto retórico, cuando se hace un uso de la preposición en contextos metafóricos, se hace muy difícil su reproducción, ya que no existe una palabra china dotada de la misma función (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.1.3.2.). Los problemas normalmente ocurren cuando las oraciones son relativamente más largas y cuando las ideas que se expresan se consideran complejas o abstractas. Son problemas casi “insuperables” en la traducción (español-chino), dado que se trata de dificultades, como señala Nida (1959, *apud* Hatim y Mason, 1995: 45), causadas por “la falta de correspondencia entre categorías gramaticales”. Para poder solucionar este tipo de dificultades, se suelen repetir algunos elementos en el texto traducido con la intención de aclarar esas ideas. He aquí dos ejemplos:

Ejemplo 1:

[...].

¡Mar fuerte, oh mar sin sueño,  
contemplador eterno, y sin cansancio  
y sin fin, del espectáculo alto y solo  
del sol y las estrellas, mar eterno!

(Poema CLXXIII, Mar despierto, Parte IV)

(.....)

汹涌的大海，无睡意的海，  
永恒的观望者，毫无倦意，  
没有尽头，静观着太阳与晨星的  
唯一至高演出，永恒的海！

Ejemplo 2:

[...].

criadero sin fin de corazones  
de los colores todos  
y de todas las luces;  
¡mar vivo, vivo, vivo, todo vivo y vivo solo,



tan solo y para siempre vivo, mar!

(Poema CLXXXV, Vida, Parte IV)

(.....)

无穷之心的孕育者

养育出具有一切

光辉与色彩的心;

有生命的海, 活着, 活着, 全然地活, 孤独地活,

如此孤独, 生生不息, 大海!

Se observa que, en el ejemplo 1, entre la expresión *contemplador eterno* y su preposición *del*, hay otras palabras que los separan. Esta construcción requiere una modificación en el texto traducido. El segundo, tercero y cuarto versos de esta estrofa quedarían de la siguiente manera: 永恒的观望者, 毫无倦意, / 没有尽头, 静观着太阳与晨星的 / 唯一至高演出, 永恒的海 (yongheng de guanwangzhe, haowu juanyi, meiyong jingtou, / jingguan-zhe taiyang yu chenxing de / weiyi zhigao yanchu, yongheng de hai) (lit. contemplador eterno, sin cansancio, no hay fin, contemplando silenciosamente el único espectáculo más alto del sol y las estrellas {de mañana}, mar eterno). Advertimos que he agregado un verbo, 静观 (jingguan, contemplar en silencio), en el penúltimo verso con el fin de producir mayor coherencia y una idea más clara. Ello permite, además, “recuperar” una estructura de acuerdo con la sintaxis habitual china: “(atributo +) sujeto + verbo + (atributo +) complemento directo” (vid. Lu y Lü, 1998: 114).

En el ejemplo 2, la preposición *de* aparece en cada uno de los tres primeros versos. Para poder reproducir las ideas complicadas que contribuye a transmitir, hay que transformar la frase agregando un verbo y repitiendo el sustantivo *corazones*. En consecuencia, he traducido estos tres versos así: 无穷之心的孕育者 / 养育出具有一切 / 光辉与色彩的心 (wujiong zhi xin de yunyuzhe / yangyuchu juyou yiqie / guanghui yu secai de xin) (lit. criador de corazón{es} infinito{s} / cría {corazones} con todos / los esplendores y colores corazón{es}). Como se puede apreciar, he añadido el verbo 养育 (yangyu, criar) al principio del segundo verso y al mismo tiempo he repetido la palabra 心 (xin, corazón) en el tercer verso.

### 2.3.4. Léxico juanramoniano

Otro aspecto que deberíamos tener en cuenta, en relación con la forma que Juan Ramón Jiménez maneja la lengua en este libro, es su léxico, considerado muchas veces “peculiar” desde un punto de vista sociolingüístico chino. Entender este léxico supone tener en cuenta el contexto socio-histórico y la propia mentalidad del poeta. A continuación, especificaré cuatro usos léxicos juanramonianos especialmente relevantes desde un punto de vista traductológico.

#### 2.3.4.1. Musas

En *Diario*, existen tres poemas (LXI, CLXXVI y CLXXIX) en los que aparece la palabra *musas*. En el Occidente, la musa se considera aquello que sirve de inspiración a un artista cuya noción proviene de la mitología griega (Pérez Porto y Merino, 2009). Este personaje griego, en la lengua china, tiene las siguientes dos traducciones más comunes: 缪斯 (misi) y 缪思 (misi). Son dos palabras que se pronuncian indistintamente y que comparten el mismo primer carácter (缪 miu). De hecho, la pronunciación de estas dos palabras (缪斯 misi y 缪思 misi) suena muy parecida a la palabra inglesa *muse* (musa), ya que en China cuando se traducen fonéticamente las palabras que transmiten ideas occidentales, se suele utilizar la fonética inglesa.

En la traducción de estos tres poemas en concreto, pues, he empleado la primera palabra mencionada, que es 缪斯 (misi, musa) y he dejado la otra posible traducción en nota a pie de página. Sin embargo, tampoco podemos olvidar que la idea de las musas y su relación con la inspiración artística es poco conocida en la cultura china. En efecto, en *Diccionario del chino moderno* (Lü y Ding, 2005), uno de los más utilizados en la actualidad, ninguna de estas dos palabras (缪斯 misi y 缪思 misi) forma parte del poemario. Por eso, el texto traducido se hace más comprensible si se informa al lector en nota a pie de página de la realidad a la que se refieren estos dos vocablos. Veamos uno de los tres poemas:

[...]. El mar entero está ya lleno de arco iris, que le sueñan una música ideal a su dilatado rumor de hierro, como una junta de liras espirituales que, en levantamiento igual de aspiraciones, exaltaran en las olas aspirantes, las musas marinas. [...].

(Poema CLXXIX, Iris de la tarde, Parte IV)

(……) 整片海洋已满盈彩虹，为它铁似的辽阔声谱出一段理想乐音，宛若数架灵性竖琴的汇集，于愿景的升腾中，激化于海浪急流，海上缪斯。(……)

Mi traducción de la expresión *musas marinas* como 海上缪斯 (haishang miusi) (lit. musa/s sobre el mar) se explica porque las musas son seres divinos, aunque ficticios. La expresión china 海上 (haishang, en / sobre el mar) podrá proyectar una imagen retórica mucho más vívida e incluso más cargada de connotaciones mitológicas que la traducción literal de la palabra *marino/a*, que es 海的 (hai de) (lit. lo del mar).

#### 2.3.4.2. Inmenso

En los poemas de esta obra, *inmenso* es uno de los adjetivos que se repiten con más frecuencia. Se aplica, por lo general, al mar y al cielo y es una manera particular que tiene el poeta de contemplar lo natural y lo grande que es el universo. En ese sentido, en la primera frase del poema en prosa (LXVII), titulado Fililí, se observa que el poeta ha utilizado este adjetivo metafóricamente para una *media naranja* con el fin de describir la *tarde* que se abre sobre la nieve. No obstante, hay que tener en cuenta que la palabra *inmenso* en chino, que es 浩大 (haoda) o 浩瀚 (haohan), se aplicaría casi solamente al universo, el cielo, el mar y el océano. Por lo tanto, la traducción literal causaría una sensación bastante extraña y se perdería la naturalidad en el texto traducido.

Como indica Weng (1982: 201-202), es preferible, al traducir una obra lírica, que el 75% de los elementos existentes en el texto original se reproduzcan de un modo comprensible aunque no sean literales a que el cien por cien de las oraciones sean traducción literal de las originales pero resulten incomprensibles para el lector. Además, según este autor, una traducción poética cien por cien fiel es totalmente imposible; por tanto, lo importante es reproducir la belleza poética que se contiene en el poema original.

Partiendo de estos puntos, podemos decir que los efectos artísticos que pretende producir el texto original son los aspectos a los que debería prestar más atención el traductor. Veamos el poema mencionado con su traducción:

Abriéndose sobre la nieve, la tarde como una inmensa media naranja, lo gotea todo, fresca y rica, de desheladas gotas amarillas, transparentes y almibaradas, [...].

(Poema LXVII, Fililí, Parte III)

午后在大雪上缓缓绽开，如同半颗巨大的橙子，新鲜且丰盛，它淡黄的融化水滴湿润一切。水滴透明甘甜，不留痕迹，（……）

Como se puede apreciar, he transformado el adjetivo *inmensa* en 巨大 (*juda*) que significa *gigante*. No obstante, con el fin de reproducir al máximo la sensación de “lo inmenso” que quiere expresar el poeta en el texto original, para la traducción de la expresión subrayada *abriéndose sobre la nieve, la tarde*, he utilizado la oración 午后在大雪上缓缓绽开 (*wuhou zai daxue shang huanhuan zhankai*) (lit. la tarde, sobre la gran nieve lentamente abriéndose). Por un lado, aquí, el uso de la palabra 大雪 (*daxue*), “grande + nieve”, trata de trazar una imagen natural vasta e inmensa; por otro lado, el empleo del verbo 绽开 (*zhankai*, abrir), que se aplica normalmente a los flores, cumple una función estética, pues ofrece una idea metafórica de que *la tarde se abre sobre la nieve como un gran flor contagiando su color natural (naranja) a todo lo blanco*.

#### 2.3.4.3. Negro (para la gente)

En la tercera parte de la obra, titulada “América del Éste”, hay varios poemas en prosa en los que está presente el adjetivo *negro* para describir las personas. Hay que tener mucho cuidado en cuando se traducen estas frases. En la cultura china, señalar el color del piel de la gente resulta siempre políticamente incorrecto e incluso hablar de una persona indicando directamente su nacionalidad sin razón necesaria, a veces, se considera una falta de educación (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.3.). No obstante, en el

caso de los poemas de *Diario*, observamos que el poeta tiende a percibir todo lo presente en las ciudades estadounidenses mediante los colores y la variedad humana. Se podría decir que, en vez de mostrar una actitud negativa hacia la gente negra que vive en los Estados Unidos, Juan Ramón muestra tanto respeto como compasión:

No podían faltar, como era lógico, las presencias negras, en una ciudad dominada por el color negro [...]. Tanto la noche como el subterráneo se ven prolongados, en sensaciones y sentimientos, por la presencia de los negros (sin el más mínimo atisbo de racismo), en un movimiento anímico [...] que desembocará casi siempre en compasión. (Del Prado Biezma, 2009)

Lo cierto es que, para evitar una mala interpretación en los texto traducidos, no es suficiente solo traducir fielmente las frases originales que contienen la compasión y la simpatía expresadas por el poeta. En chino, habría que mostrar al máximo el respeto a las personas mencionadas en estos poemas y evitar el uso de cualquier tipo del vocabulario que pudiera provocar una sensación negativa. Veamos dos ejemplos:

Ejemplo 1:

La negra va dormida, con una rosa blanca en la mano. [...].

(Poema LXXXIX, La negra y la rosa, Parte III)

手拿白玫瑰的黑人女子沉睡着。(……)

Ejemplo 2:

[...]. Y un negro viejo, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta Avenida arriba... [...].

(Poema CXVIII, Alta noche, Parte III)

(……) 一位年迈瘸腿的黑人，身穿破旧外套，头戴晦暗的檐帽，他彬彬有礼地微笑着与我打招呼，并继续，顺着第五大道向上走(……)

En el ejemplo 1, se utiliza la expresión *la negra* refiriéndose asimismo a una mujer *negra*. Debido a la peculiaridad lingüística china, para demostrar el género de los sustantivos chinos, hay que emplear siempre los prefijos correspondientes (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.1.1.). En el caso de este poema, para poder evitar la posible sensación del racismo, sería mejor hacer explícita directamente la idea de *mujer* en lugar de solo aplicar el prefijo 女 (nǚ, mujer) antes de 黑人 (hēiren, persona negra).

En la lengua china actual, aparte de 女孩 (nǚhai) que se refiere a *niña*, *muchacha* o *chica*, las palabras que se suelen usar para decir *mujer adulta* son las siguientes: 女人 (nǚren), 女子 (nǚzi), 妇女 (fùwǚ) y 女性 (nǚxìng). Entre ellas, la última palabra 女性 (nǚxìng), se emplea con más frecuencia en los textos técnicos, los documentos jurídicos y los periódicos, dado que el carácter 性 (xìng) significa *género* o *sexo* cuya idea es bastante formal y general. Respecto de la primera palabra 女人 (nǚren), aunque se usa más frecuentemente en la actualidad, como señala Lin (2002), se refiere normalmente a las *mujeres casadas*. En cuanto a la tercera palabra 妇女 (fùwǚ), según esta autora, aunque su uso también es muy frecuente en la sociedad contemporánea, este sustantivo tiene un origen un poco negativo e incluso sexista. Ello se debe a que el carácter 妇 (fù, mujer), en el chino antiguo, se escribe como 婦, cuya parte derecha está constituida por el carácter 帚 (zhōu, escoba) en el que se encuentra la antigua idea de que *las mujeres deben hacer siempre todas las tareas domésticas*.

Por todo lo dicho, al final, he seleccionado la palabra 女子 (nǚzi) para la traducción. Así que la expresión entera *la negra* se presenta como 黑人女子 (hēiren nǚzi), “negro + gente + 女子 (nǚzi)”, en el texto traducido. Por un lado, como se ha mencionado arriba, 女子 (nǚzi) es la palabra más neutra entre las cuatro; por otro lado, es un sustantivo que se emplea habitualmente en la literatura china y que se usa, por lo general, para las mujeres relativamente más jóvenes.

En el ejemplo 2, tenemos un personaje masculino, *un negro viejo, cojo*. Como en la mayoría de las culturas, el adjetivo *viejo* hay que utilizarla con mucho cuidado en chino. En este sentido, he traducido las palabras subrayadas de la manera siguiente: 一位年迈瘸腿的黑人 (yī wèi niánmai quētūi de hēiren), “uno + clasificador 位 (wèi) + mayor + cojo + partícula 的 (de) + negro + gente”. Cabe mencionar que, como en la traducción

de Lee (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.3.), para este personaje, he empleado el carácter 位 (wei), el clasificador que posee un grado de respeto más alto para las personas (*vid.* Primera parte, Cap 1, 2.3.1.). Además, para traducir el adjetivo *viejo*, he recurrido al adjetivo 年迈 (nianmai, mayor / anciano) que es la forma cortés y formal de tratar y describir a la gente mayor.

#### 2.3.4.4. Nada

Como sabemos, la palabra *nada* no existe en chino (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.2.3.). Debido a que *nada* no tiene un significado determinado e independiente en la lengua china, su traducción requiere encontrar un equivalente según el contexto lingüístico<sup>139</sup>. En la mayoría de los casos, eso no se consideraría difícil. Sin embargo, el poema CXCI, titulado “Todo”, plantea un problema, pues el poeta juega con las palabras *todo* y *nada* y les da significados simbólicos:

[...].

¡Tú, mar y tú, amor, míos,  
cual la tierra y el cielo fueron antes!  
¡Todo es ya mío ¡todo! digo, nada  
es ya mío, nada!

(Poema CXCI, Todo, Parte IV)

(.....)

你，大海，还有你，爱情，都属于我，  
宛若曾经的大地与天空！  
一切已属于我，一切！我说，全都  
已不属于我，全无！

<sup>139</sup> Por ejemplo, en la traducción del Poema XXXVII, para la traducción de la exclamación *¡Nada!*, he empleado la palabra 虚无 (xuwu, nada / nihilidad), estructuralmente “vacío / ilusorio + nada / no existir”.

En el análisis de la traducción de este poema por parte de Zhao, ya vimos que no se hacía diferencia entre las palabras *todo* y *nada* (vid. Segunda parte, Cap 1, 2.2.2.3.). No obstante, para el poeta, aquí *todo* representa el mundo de su infancia, mientras que *nada* pertenece al mundo del adulto<sup>140</sup> (Predmore, 2011: 253). Por este motivo, la traducción de esta estrofa requiere buscar una técnica traductiva que permita distinguirlas.

En ese sentido, he empleado las siguientes oraciones: 一切已属于我, 一切! 我说, 全都 / 已不属于我, 全无! (yiqie dou yi shuyu wo, yiqie! wo shuo, quan dou / yi bu shuyu wo, quan wu!), palabra por palabra “todo + ya + pertenecer + yo, + todo! + yo + decir, + todo / ya + no + pertenecer + yo, + nada”. Conviene prestar atención al uso de las expresiones 全都 (quan dou) y 全无 (quan wu) en la segunda oración. En chino, el carácter 全 (quan) significa *todo* y, cuando antecede al carácter 都 (dou, función de *todo* referido a lo anterior), el significado de 全都 (quan dou) será *todo*; por el contrario, cuando 全 (quan) se usa con el carácter 无<sup>141</sup> (wu, nada / no existir), el significado de 全无 (quan wu) será *no hay nada* o *completamente nada*. Sin embargo, he de destacar que 全无<sup>142</sup> (quan wu) no se puede utilizar como un sustantivo para decir *nada es ya mío* como en el verso original. En este poema, se comporta como una expresión que permite describir de modo abstracto y general un *estado vacío de algún sustantivo* o para expresar la idea de que *ya no se queda nada de algo*.

Esta forma de traducción, como he mencionado al principio, tiene como propósito distinguir la idea de *todo* y *nada*. En otras palabras, se trata de evitar la repetición de 一切 (yiqie, todo) cuyo efecto podría ser redundante. Este procedimiento acentúa lo que ha querido decir el poeta en su texto original y evita, además, que se repita esa palabra

---

<sup>140</sup> Aquí he de resaltar, además, que a nuestro poeta siempre le queda un temor romántico al vacío y a la falta de un sentido vital (Cardwell: 2004: XXIV). Este temor a la nada y esta obsesión romántica por la nada, en concreto, poseen un gran peso en los poemas de *Diario* (Cardwell: 2004: XXV) y el poeta recurre a ellos como expresión desnuda de sus emociones. Por esta razón especial, me ha parecido inoportuno ignorar este juego de palabras en mi traducción como se hace en otras versiones.

<sup>141</sup> En el chino antiguo, el carácter 无 (wu) es un verbo cuyo significado sería *no hay*. No obstante, en la lengua china actual, muchas veces, se emplea con otras palabras como un adjetivo o adverbio con la idea de *sin* o *ni*.

<sup>142</sup> En el caso de esta expresión, 全无 (quan wu) se puede entender como una oración corta que quiere decir *no hay nada* o *no existe nada de algo*.



(一切 yiqie) cuatro veces en la misma frase, como se ha hecho en la traducción de Zhao (*vid.* Segunda parte, Cap 1, 2.2.2.3.).

## Conclusión

Tal y como se ha señalado al inicio, este proyecto de tesis doctoral tiene como objetivo llevar a cabo la primera edición en chino de la obra poética *Diario de un poeta recién casado* y enriquecer la teoría de la traducción poética español-chino. Con el fin de conseguir estos objetivos, se ha realizado una serie de investigaciones como búsqueda de un modo de traducción más adecuado para la obra seleccionada.

La primera parte de esta tesis presenta, por un lado, las dificultades más notables en la traducción español-chino ligadas a la estructura de ambas lenguas y, por otro, las tradiciones de la poesía española y china, especialmente los tipos de texto y las formas métricas. Ello ha puesto de relieve los primeros elementos que se pierden inevitablemente en toda traducción poética español-chino.

La segunda parte constituye una búsqueda del método de traducción más apropiado para los poemas de *Diario de un poeta recién casado*. En el primer capítulo, el análisis de ciertos textos ya traducidos ha servido, entre otras cosas, para poner de relieve las técnicas de traducción aplicadas hasta ahora y descubrir los posibles errores que se han cometido. Gracias a ello, ha sido posible adentrarse con mayor seguridad, en el segundo y el tercer capítulos de esta parte, en los que se expone el modelo de traducción más adecuado para una versión completa de esta obra en chino, cuya aplicación no ha estado exenta de dificultades. Las soluciones adoptadas para resolver estas dificultades se han justificado con cierto detenimiento y se han proporcionado detalles acerca de los criterios que permiten conservar al máximo los valores estéticos y métricos del texto origen.

En los anexos se ha incluido, en primer lugar, un “prólogo para los lectores chinos” tanto en español (Anexo 1 [A]) como en chino (Anexo 1 [B]) y, en segundo lugar, el texto con la traducción completa al chino de *Diario de un poeta recién casado* (Anexo 2).

Me gustaría que este trabajo sirviera para que un mayor número de traductores y lingüistas pudiera profundizar en el estudio de la traducción poética español-chino y consideraría un éxito que, gracias a ella, algún lector más en China se interesara por la poesía española. En todo caso, ya puedo adelantar que me siento enormemente

satisfecha comprobando que los resultados de este trabajo han mejorado, sin duda alguna, mi capacidad para traducir poesía (y, en particular, poesía española) y que han sentado una base fundamental para futuras investigaciones, quién sabe si de mayor calado.

## Bibliografía

- Acereda Extremiana, A. (1995). “Juan Ramón Jiménez y el verso en la poesía española: del simbolismo francés a *Diario de un poeta recién casado*”. *ULE revistas*, n. 17, pp. 11-27. León: Universidad de León.
- Agudo Ramírez, M. (2005). “Los orígenes del poema en prosa en España”. *Signa: revista de la Asociación española de semiótica*, n. 14, pp. 107-124. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Alarcos Llorach, E. (1994). *Gramática de la Lengua Española*. Colección Nebrija y Bello. Real Academia Española. Madrid: Espasa Calpe.
- Alonso, A. (1977). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Editorial Gredos.
- Alvar, C., Mainer, J. y Navarro, R. (2014). *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bassnett, S. (1991). *Translation Studies* (Revised Edition). Londres: Routledge.
- Bella de Marco, D. (2010). “La traducción al español de nombres propios y objetos culturales en la novela *Ragazzi Di Vita* de Pier Paolo Pasolini”. En Marcos Aldón, M. y García Calderón, A. (eds.) (2010), *Traducción y tradición. Textos humanísticos y literarios*, pp. 260-271. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Bello, A. (1981). *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los Americanos*. Edición de Ramón Trujillo. Tenerife: Cabildo Insular.
- Blasco Pascual, F. J. (1982). *La Poética de Juan Ramón Jiménez*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Bonnefoy, Y. (2002). *La traducción de la poesía*. Valencia: Pre-textos.
- Breitinger, J. J. (1740). “Poética crítica”. En Vega, M. A. (ed.) (1994), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, pp. 174-177. Madrid: Cátedra.
- Campoamor González, A. (1976). *Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Sedmay.

- Campoamor González, A. (2001). *Juan Ramón Jiménez: nueva biografía*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Carbonell i Cortés, O. (1997). *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cardwell, R. A. (2004). *Juan Ramón Jiménez. Poemas escogidos*. Barcelona: Editorial Vicens Vives.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Chacón, D. (2002). *La voz dormida*. Madrid: Santillana de Ediciones Generales.
- Chang, S. (ed.) (2001). *Los 300 poemas de la Dinastía Tang*. Traducción original del chino al español. Madrid: Editorial Cromart.
- Chappell, H. y Peyauble, A. (2008). "Chinese localizers: Diachrony and some typological considerations". En Xu, D. (ed.) (2008), *Space in Languages of China: Cross-linguistic, Synchronic and Diachronic Perspectives*, pp. 15-38. París: Springer Science + Business Media B. V.
- Chen, G. (2015). *La poesía china en el mundo hispánico*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- Chen, G. (2013). *Poesía china (Siglo XI a.C. – Siglo XX)*. Madrid: Cátedra.
- Chen, G. (2008). *Poesía china elemental*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- Chen, W. y Zhou, M. (2012). *Diccionario práctico español-chino*. Pekín: Foreign Language Press.
- Cheng, F. (2016). *La escritura poética china: seguido de una antología de poemas de los Tang*. Valencia: Pre-textos.
- Cheng, F. (1977). *L'écriture poétique chinoise: suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*. París: Editions du Seuil.
- Cheng, F. (1923). 《论译诗》 (Título traducido al español: Hablar de la traducción poética). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés:

- A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 40-45. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Chung, O. (2006). Escritores en el campus [en línea]. Taiwán: Taiwan Today. En: <http://www.taiwantoday.tw/fp.asp?xItem=42564&CtNode=191> [16 Dic 2016]
- Contreras, H. (1999). “Relaciones entre las construcciones interrogativas, exclamativas y relativas”. En Bosque Muñoz, I. y Demonte Barreto, V. (eds.) (1999), *Gramática descriptiva de la lengua española*, pp. 1931-1963. Madrid: Espasa Calpe.
- Dai, C. (2012). 《處處都是機會 勇敢秀出自己》(Título traducido al español: Hay oportunidades por todas partes, demuéstrate con valentía). 《iyoung 杂志》(Revista iyoung), n. 10, pp. 6-8. Taiwán: CCM Publisher.
- De Albornoz, A. (1982). *Juan Ramón Jiménez: “Espacio”*. Madrid: Editora Nacional.
- De Javier, M. (ed.) (2006). *Antología poética. Juan Ramón Jiménez. Introducción, notas y propuesta didáctica de Marta de Javier*. Barcelona: La Galera SAU Editorial.
- De la Vegas, G. (1821). *Obras de Garcilaso*. Madrid: Sancha
- De la Vegas, G. (2016). *Garcilaso de la Vegas: poemas*. Barcelona: Linkgua-digital.
- Del Prado Biezma, J. (2009). “Juan Ramón en Nueva York: Lectura itinerante de *Diario de un poeta recién casado*” [en línea]. *Ángulo Recto: revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 1, n. 2. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-2/articulos01.htm>. [01 Jul 2016]
- Dolezel, L. (1990). *Historia breve de la poética*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Domínguez Caparrós, J. (2005). *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Dong, Y. (2001). 《现代西班牙语》(第四册)(Título en español: *Español Moderno* [cuarto tomo]). Pekín: Foreign Language Teaching and Research Press.

- D'Ors, M. (1987). “Los Estados Unidos en el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez”. *Bulletin Hispanique*, tome 89, n. 1-4, pp. 275-302. Bordeaux: Persée.
- Fan, Y. (ed.) (2009). 《风之影》 (Traducción de *La sombra del viento*). Pekín: People's Literature Publishing House.
- Fei, B. (1995). 《论“风格译”——谈译者的透明度》 (Título traducido al español: Evaluar “el estilo en la traducción” ---sobre la transparencia del traductor). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 329-336. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Feng, H. (1997). 《我怎样翻译诗歌》 (Título traducido al español: Cómo traduzco la poesía). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 372-376. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Fernández Leborans, M. J. (1999). “La predicación: las oraciones copulativas”. En Bosque Muñoz, I. y Demonte Barreto, V. (eds.) (1999), *Gramática descriptiva de la lengua española*, pp. 2357-2460. Madrid: Espasa Calpe.
- Fernández Ramírez, S. (1986). *Gramática española. 4. El verbo y la oración*. Madrid: Arco / Libros.
- Frankel, H. H. (1976). *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretation of Chinese Poetry*. New Haven: Yale University.
- Fukushima, N. (1990). “Sobre la cláusula superregente”. En Bosque Muñoz, I. (ed.) (1990), *El subjuntivo. valores y usos*, pp. 164-179. Madrid: Taurus.
- Gallego Roca, M. (1994). *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Ediciones Jucar.
- García Márquez, G. (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Penguin Random House Group Editorial, 2014.
- Gómez Trueba, T. (2016). “El *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón

- Jiménez: el impacto de la ciudad neoyorquina, fragmentación y mestizaje entre géneros”. *Rilce*, vol. 32, n. 2, pp. 342-363. Navarra: Universidad de Navarra.
- Gong, X. (2014). 《量词“遍”“次”“回”的对外汉语教学》(Título traducido al español: *Enseñanza del chino como lengua extranjera sobre los clasificadores “bian”, “ci” y “hui”*). Tesis de maestría. Hunan: Hunan Normal University.
- Gottsched, J. C. (1736). “Retórica completa”. En Vega, M. A. (ed.) (1994), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, pp. 168-172. Madrid: Cátedra.
- Gu, Z. (2015). 《詩歌翻譯與語言藝術本位論——兼論嚴復先生的翻譯對策》(Título traducido al español: *Discusión de la traducción poética y el arte lingüístico—hablar de las formas traductológicas del Profesor Yan Fu*). En Peng, J. (ed.) (2016), 《文學翻譯自由談》(Título en inglés: *As I See It: Essays on Literary Translation*), pp. 105-126. Taipéi: Bookman Books.
- Gu, Z. (2010). 《中西诗比较鉴赏与翻译理论》(Título en inglés: *China and West: Comparative Poetics and Translatology*). Pekín: Tsinghua University Press.
- Guo, M. (1922). 《批判“意门湖”译本及其他》(Título traducido al español: *Crítica de la traducción de Immensee y otros*). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》(Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 15-18. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Hatim, B. y Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Hernández Guerrero, J. A. (1982). La aportación de Alberto Lista a la definición del artículo gramatical [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-aportacion-de-alberto-lista-a-la-definicion-del-articulo-gramatical/html/099415e8-a103-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-aportacion-de-alberto-lista-a-la-definicion-del-articulo-gramatical/html/099415e8-a103-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html) [30 Sep 2016]
- Hernández Hernández, D. (2012). *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Tesis doctoral. San Cristóbal de la Laguna: Universidad de la Laguna.



- Hsia, F. (2004). 《詩詞入門：格律，作法，鑑賞》 (Título traducido al español: *Poesía elemental: Gelü, versificación, apreciación*). Taipéi: Knowledge House Press.
- Hu, S. (1918). 《建设的文学革命论》 (Título traducido al español: *Teoría de la construcción de la revolución literaria*). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 10-11. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Huang, G. (2001). 《译诗的进化：英语诗汉译百年回眸（序二）》 (Título traducido al español: *Evolución de la traducción poética: echar la mirada hacia la traducción de la poesía inglés-chino a lo largo de cien años [Prólogo II]*). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. XI-XXX. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Instituto Cervantes. (2016). Juan Ramón Jiménez: Biografía [en línea]. Instituto Cervantes, Biblioteca y Documentación. En: [http://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/biografias/nueva\\_delhi\\_juan\\_ramon\\_jimenez.htm](http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/nueva_delhi_juan_ramon_jimenez.htm) [02 Jul 2016]
- Jiang, Z. y Jiang, F. (eds.) (1988). 《霍乱时期的爱情》 (Traducción de *El amor en los tiempos del cólera*). Heilongjiang: Heilongjiang People's Publishing House.
- Jiménez Arribas, C. (2005). "Estudios sobre el poema en prosa". *Signa: revista de la Asociación española de semiótica*, vol. 14, pp. 125-144. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Jin, H. (2002). 《跨文化交际翻译》 (Título en español: *La traducción comunicativa intercultural*). Pekín: China Translation Corporation.
- Jing, X. y Xu, Y. (2016) 《律诗律译：以莎士比亚十四行诗为例》 (Título en inglés: *Sonnet Translation in Lvshi Style: Taking Shakespeare's Sonnets as Examples*).

- Wuhan: Wuhan University Press.
- Juliá, M. (1989). *El universo de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Ediciones de La Torre.
- Kubin, W. (2004). 《翻译好比摆渡（王祖哲译）》 (Título en inglés: *To Translate is to Ferry Across* [Translated by Wang Zuzhe]). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 622-630. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Lee, K. (ed.) (2004). 《希梅内斯／萨巴》 (Título en español: *Juan Ramón Jiménez / Umberto Saba*). Taipéi: Laureate.
- Leonetti, M. (2007). *Los cuantificadores*. Cuadernos de lengua española. Madrid: Arco Libros.
- Leonetti, M. (1999). “El artículo”. En Bosque Muñoz, I. y Demonte Barreto, V. (eds.) (1999), *Gramática descriptiva de la lengua española*, pp. 787-865. Madrid: Espasa Calpe.
- Li, B. (2002). *Oxford Advanced Learner's English-Chinese Dictionary*. Pekín: Oxford University Press.
- Li, B. (2002). 《散文诗文体特征论》 (Título traducido al español: Características de la escritura de la poesía en prosa). 《杭州师范学院学报》 (*Journal of Hangzhou Normal University*), n. 1, pp. 113-116. Hangzhou: Hangzhou Normal University.
- Li, B. (2005). 《楚辞的句型结构及其诗体生成功能》 (Título traducido al español: Escritura de las oraciones de *Chuci* y función producida por su escritura poética). 《江汉论坛》 (*Revista Jiangnan Forum*), n. 8, pp. 102-106. Hubei: Political Science Department of Hubei.
- Li, T. (2003). 《钱钟书为翻译学定位》 (Título traducido al español: Zhongshu Qian da una posición a la traductología). Chaozhou: Hanshan Normal University.
- Lin, H. (2002). 《标点符号学习与运用》 (Título traducido al español: Estudio y aplicación del signo de puntuación). 《出版科学》 (*Publishing Journal*), vol. 2,

- pp. 64-68. Hubei: University of Wuhan.
- Lin, M. (2002). 《女，女人，女子，妇女，女性》 (Título traducido al español: Mujer, femenino). Artículo del periódico. Pekín: Journal of the Chinese People.
- Lin, Y. (1933). 《论翻译》 (Título traducido al español: Discusión sobre la traducción). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 58-69. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Liu, D. (2008). "Syntax of space across Chinese dialects: Conspiring and competing principles and factors". En Xu, D. (ed.) (2008), *Space in Languages of China: Cross-linguistic, Synchronic and Diachronic Perspectives*, pp. 39-68. Paris: Springer Science + Business Media B. V.
- Liu, L. (2015). 《递进标记词语“而且”“并且”“并”和“且”的异同》 (Título traducido al español: Palabras marcadas por función progresiva). 《哈尔滨学院学报》 (*Journal of Harbin University*), vol. 36, n. 1. Harbin: Harbin University.
- Liu, Y., Pan, W. y Gu, W. (2004). 《实用现代汉语语法》 (Título en inglés: Chinese Grammar). Pekín: The Commercial Press.
- Liu, Y. (1989). 《关于“音美”理论的再商榷》 (Título traducido al español: Sobre la rediscusión de la teoría de “estética fónica”). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 289-296. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Liu, Z. (1996). 《论译诗》 (Título traducido al español: Traducción poética). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 358-371. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Lu, H. y Lü, L. (1998). 《西翻中翻譯技巧與解析》 (Título en español: *Técnicas para traducir del español al chino*). Taipéi: Caves Books.

- Lu, S. y Ding, S. (2005). *Diccionario del chino moderno* (Quinta edición). Pekín: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Lü, Y. (1984). 《夜里猫都是灰的吗?》 (Título traducido al español: ¿Todos los gatos de la noche son negros?). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 252-266. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Luján Atienza, A. L. (2013). “Espacio, de Juan Ramón Jiménez. Entre el verso y la prosa”. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, n. 11, pp. 61-88. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Luján Atienza, A. L. (2008). “Inciertas estancias: verso libre, regular e irregular en el primer Neruda”. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, n. 5-6, pp. 105-140. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Luo, L. (1985). 《译诗断想》 (Título traducido al español: Pensando en la traducción poética). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 267-273. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Ma, W. (1985). 《“所”字的词性》 (Título traducido al español: Categoría gramatical del carácter “suo”). 《大理大学学报》 (*Journal of Dali University*), n. 1, pp. 36-40. Dali: Dali University.
- Maestro, J. G. (2013). “El Dios de los poetas” [en línea]. *El Catoblepas, revista crítica del presente*, n. 131. En: <http://www.nodulo.org/ec/2013/n131p08.htm> [12 Jun 2016]
- Maestro, J. G. (2014). *Contra las musas de la ira: el materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- Marcelo Winitzer, G. (2007). *La traducción de referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*. Frankfurt: Peter Lang.
- Marco Martínez, C. (2003). *Gramática para la lengua china (vol.2)*. Madrid: Intl Pubn

Service.

- Marín, R. (2004). *Entre ser y estar*. Madrid: Arco / Libros.
- Millán Alba, J. A. (1989). “Algunos aspectos del poema en prosa y las categorías del lirismo contemporáneo”. En Francisco Lafarga, *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, pp. 29-36. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Molina Campos, E. (1990). *Nueve ensayos sobre poesía española contemporánea*. Granada: Ediciones Antonio Ubago.
- Moral, C. G. (2011). *Poetas chinos de la Dinastía Tang*. Madrid: Visor Libros.
- Newmark, P. (2004). *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Newmark, P. (2016). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nida, E. (2012). *Sobre la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Núñez Ramos, R. (1998). *La poesía*. Número 15 de la colección: teoría de la literatura y literatura comparada. Madrid: Editorial Síntesis.
- Palau de Nemes, G. (1957). *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Editorial Gredos.
- Pan, S. (1996). *Técnicas y formas de traducción chino-español*. (Título en chino: 《中西文翻譯技巧與方式研究》). Taipei: Zhongyang Tushu.
- Paniagua Fernández, R. (2017). “*Diario de un poeta recién casado*: una obra maestra de un maestro”. *Miscelánea Comillas*, vol. 75, n. 146, pp. 123-139. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Paraíso de Leal, I. (1985). *El verso libre hispánico*. Madrid: Editorial Gredos.
- Paz, O. (1990). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Pérez Porto, J. y Merino, M. (2009). Definición de Musa [en línea]. *Definición.es*. En: <http://definicion.de/musa/> [20 Nov 2016]
- Piñero Martínez, B. (2013). Lu Xun: *La mala hierba*. Madrid: Bartleby Editores.

- Porroche, M. (1988). *Ser y estar y verbos de cambio*. Madrid: Arco / Libros.
- Predmore, M. P. (2011). “Prefacio”. En Predmore, M. P. (ed.), *Diario de un poeta recién casado*, pp. 17-77. Madrid: Cátedra.
- Pujante, D. (2003). *Manual de retórica*. Madrid: Editorial Castalia.
- Qian, B. y Li, S. (2014). 《关于株和棵的用法辨析》(Título traducido al español: *Sobre el análisis del uso de “zhu” y “ke”*). 《教育教学论坛》周刊 (“*Education Teaching Forum*” *Revista Semanal*), n. 26. Hebei: Hebei Education Press.
- Qian, N. (2004). 《中国文学史演义》(Título en inglés: *The Historical Novel of Chinese Literature*). Anhui: Anhui Education Press.
- Qu, J. (2007). 《“化平实为生动”的追求——浅谈现代汉语中的词类活用》(Título traducido al español: *Búsqueda de convertir lo ordinario a lo vívido --- hablar brevemente sobre la flexibilidad léxica en el chino contemporáneo*). Hunan: Liuyang Tianjiabing Experimental Middle School.
- Quilis, A. (1978). *Métrica española*. Colección aula magna. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Ramírez Bellerín, L. (2004). *Manual de traducción chino-castellano*. Madrid: Gedisa.
- Ramírez García, T. J. (2009). *Traducción de la metáfora poética desde un enfoque comunicativo: metáfora lorquiana*. Las palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Real Academia Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
- Real Academia Española (2010). *Nueva gramática de la lengua española: manual*. Madrid: Espasa Libros.
- Real Academia Española (2011). *Nueva gramática de la lengua española: básica*. Barcelona: Espasa Libros.
- Reiß, K. y Vermeer, H. J. (2014). *Towards a General Theory of Translational Action*. Nueva York: Routledge.

- Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.
- Rubio Tovar, J. (2013). *Literatura, historia y traducción*. Madrid: Ediciones de La Discreta.
- Ruiz Zafón, C. (2001). *La sombra del viento*. Barcelona: Editorial Planeta, 2013.
- Santacana, R. F. (2001). *Traducción Aplicada del Chino al Español*. (Título en chino: 《應用中西翻譯》). Taipéi: Guan Tang.
- Schleiermacher, F. (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Editorial Gredo.
- Sepúlveda-Pulvirenti, E. (1990). *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Shao, Q. (2011). 《诗体流变概说》 (Título traducido al español: Resumen de la transformación de la escritura poética) [en línea]. En 《人文素养与中华诗教》 (Título traducido al español: *Cualidad humana y educación de la poesía china*). Zhejiang: Zhejiang University Press. En: <https://site.douban.com/149594/widget/notes/8455761/note/221421075/> [15 Dic 2016]
- Shu, C. (1998). 《译诗中的现代敏感》 (Título traducido al español: La sensibilidad actual de la traducción poética). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 651-657. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Solano, J. (2010). *Platero y yo, Juan Ramón Jiménez* [en línea]. Barcelona: Editorial Juventud. En: <http://www.editorialjuventud.es/guias/Ficha%20PLATERO%20Y%20YO.pdf> [03 Jul 2016]
- Sun, Y. (2004). 《古代汉语与现代汉语》 (Título traducido al español: El chino antiguo y el chino contemporáneo) [en línea]. En 《汉语口语与书面教学：2002 国际汉语教学学术研讨会论文集》 (Título traducido al español: *La*

- enseñanza del chino oral y escrito: 2002 colección de ensayos de seminarios académicos internacionales de la enseñanza del chino*). Pekín: Peking University Press. En: <http://chuansong.me/n/1646681052213> [15 Nov 2016]
- Torre, E. (2014). *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Torre, E. (2001). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Trabado Cabado, J. M. (2002). *La lectura lírica: asedios pragmáticos a textos poéticos*. León: Universidad de León.
- Tsao, C. (2012). 《ABB 詞彙結構融入中級華語學習者口語課程研究》 (Título en inglés: Integrating ABB Structure to the Oral Component of Intermediate Curriculum for Chinese as a Second Language Learner). Tesis de maestría. Taipéi: Chinese Culture University.
- Urrutia Gómez, J. (1986). “De la prehistoria de Juan Ramón Jiménez”. *Archivo de estudios filológicos*, vol. 9, pp. 317-329. Badajoz: Universidad de Extremadura.
- Urrutia Gómez, J. (2002-2004). “Lo que va de Rimas a Rimas”. *Archivo de filología aragonesa*, vol. 59-60, 2, pp. 2123-2138. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Urrutia Gómez, J. (2017). “La creatividad poética. La práctica simbolista”. *Atenea*, no. 515, pp. 13-27. Concepción: Universidad de Concepción.
- Utrera Torremocha, M. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Varela Merino, E., Moíño Sánchez, P. y Jauralde Pou, P. (2005). *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia.
- Venuti, L. (1995). *The Translation Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Vidal Claramonte, M. C. A. (2010). “El traductor en situaciones conflictivas: más allá de la equivalencia”. En Marcos Aldón, M. y García Calderón, A. (eds.) (2010),



- Traducción y tradición. Textos humanísticos y literarios*, pp. 297-308. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Wan, S. (2011). 《漢英對比語法與翻譯》 (Título en inglés: *A Chinese-English Contrastive Grammar and Translation*). Hong Kong: Everflow Publications.
- Wang, A. (ed.) (1969). 《遙遠的海：黃拉孟·赫美內斯 詩選》 (Título traducido al español: *Mar lejano: antología poética de Juan Ramón Jiménez*). Taipéi: Pure Literature Press.
- Wang, D. (ed.) (2015). 《小毛驴与我》 (Traducción de *Platero y yo*). Pekín: Beijing Institute of Technology Press.
- Wang, J. (2003). 《影子的影子》 (Título traducido al español: *La sombra de la sombra*). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 676-677. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Wang, L. (2015). 《汉语语法纲要》 (Título traducido al español: *Resumen de la gramática del idioma mandarín*). Pekín: Zhonghua Book Company.
- Weng, X. (1982). 《意象与声律——谈诗歌翻译》 (Título traducido al español: *Imaginación y metro: hablar de la traducción poética*). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 195-204. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Xiong, H. (2013). 《外国诗歌的翻译与中国现代新诗的文体构建》 (Título en inglés: *The Translation of Foreign Poetry and the Stylistic Construction of Modern Chinese Poetry*). Pekín: Central Compilation & Translation Press.
- Xu, D. (2008). "Introduction: How Chinese Structures Space". En Xu, D. (ed.) (2008), *Space in Languages of China: Cross-linguistic, Synchronic and Diachronic Perspectives*, pp. 1-14. Paris: Springer Science + Business Media B. V.
- Xu, L. (ed.) (2007). 《沉睡的声音》 (Traducción de *La voz dormida*). Pekín: People's Literature Publishing House.

- Xu, Z. (1925). 《一个译诗歌的问题》 (Título traducido al español: Una cuestión sobre la traducción poética). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 46-48. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Ye, W. (2007). 《中国诗学》 (Título en inglés: *Chinese Poetics*). Pekín: People's Literature Publishing House.
- Yezzed López, F. (2008). "Poema en prosa vs. minificción: concepciones genéricas y críticas". *El cuento en red: estudios sobre la ficción breve*, n. 17, pp. 1-20. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Yllera, A. (1999). "Las perífrasis verbales de gerundio y participio". En Bosque Muñoz, I. y Demonte Barreto, V. (eds.) (1999), *Gramática descriptiva de la lengua española*, pp. 3401-3439. Madrid: Espasa Calpe.
- Yu, G. (1969). 《翻译和创作》 (Título traducido al español: Traducción y creación). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 427-437. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Yu, Q. (2007). 《现代汉语中的“所”字结构》 (Título traducido al español: La estructura del carácter "suo" en el chino contemporáneo). 《人文丛刊》 (*Humanities Collections*), vol. 2, pp. 142-146. Pekín: Beijing Foreign Studies University.
- Zong, S. (2012). 《汉语量词的认知和研究》 (Título traducido al español: *Conocimientos e investigación de los clasificadores chinos*). Pekín: World Books Publishing Company.
- Zhang, G., Li, L. y Suen, L. (2011). *Chinese in Steps (Student Book 1)*. Londres: Sinolingua.
- Zha, L. (1963). 《谈译诗问题——并答丁一英先生》 (Título traducido al español: Tratar de las cuestiones de la traducción poética---así como responder al señor Ding Yiyi). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en

- inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 123-136. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Zhao, H. (2011). 《人类语言概要》 (Título traducido al español: Conceptos básicos de las lenguas humanas). [Diapositiva, en línea]. Shanghái: Shanghai Jiao Tong University. En: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BD1kDq7RFrAJ:bcmi.sjtu.edu.cn/~zhaohai/lessons/nlp2011/slides/NLU-Course-2011\(7\)-48-human.languages.ppt+&cd=8&hl=es&ct=clnk&gl=es](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BD1kDq7RFrAJ:bcmi.sjtu.edu.cn/~zhaohai/lessons/nlp2011/slides/NLU-Course-2011(7)-48-human.languages.ppt+&cd=8&hl=es&ct=clnk&gl=es) [21 Nov 2017]
- Zhao, M. (2012). 《中国诗歌史通论》 (Título en inglés: *An Introduction to History of Chinese Poetry*). Pekín: People's Literature Publishing House.
- Zhao, X. (1999). 《再说“您们”》 (Título traducido al español: Decir otra vez *nin men*). 《咬文嚼字》月刊 (“*Yaowenjiaozi*” *Revista mensual*), pp. 30-31. Shanghái: Shanghai Culture Publishing House.
- Zhao, Y. (1967). 《论翻译中信、达、雅的信的幅度》 (Título traducido al español: Evaluar el nivel de la fidelidad dentro de la teoría traductología de fidelidad, expresividad y elegancia). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 415-426. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Zhao, Z. (ed.) (1997). 《悲哀的咏叹调》 (Título en español: *Arias tristes*). Guilin: Lijiang Publishing Limited.
- Zhou, Q. (2003). 《华语教学语法》 (Título traducido al español: *Gramática de la enseñanza de la lengua china*). Singapur: Lingzi Media.
- Zhu, Q. y Chen, W. (2008). “The Inessive Structure in Archaic and Medieval Chinese: An Evolutionary Study of Inessive Demonstrative Uses from Archaic to Early Modern Chinese”. En Xu, D. (ed.) (2008), *Space in Languages of China: Cross-linguistic, Synchronic and Diachronic Perspectives*, pp. 249-266. Paris: Springer Science + Business Media B. V.
- Zhu, X. (1927). 《说译诗》 (Título traducido al español: Hablar de la traducción

poética). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 49-50. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.

### **Bibliografía audiovisual**

Urrutia Gómez, J. (2017). “El Diario juanramoniano: comunión y confusión”. Simposio Internacional *Diario de un poeta recién casado*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. Disponible en: <https://vimeo.com/247762296> [19 Nov 2018]

### **Bibliografía consultada no citada**

Acereda, A. (2001). *El Modernismo poético. Estudio crítico y antología temática*. Salamanca: Ediciones Almar.

Blasco, Pascual, F. J. (1992). “Diario de un poeta recién casado”. *Tabanque*, n. 8, pp. 9-20. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Blasco, Pascual, F. J. (2002). “Del modernismo a la vanguardia: el *Diario de un poeta recién casado*”. *Tabanque*, n. 15, pp. 139-154. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Cortés Ibáñez, E. (ed.) (2009). *Zenobia Camprubí & Graciela Palau de Nemes: Epistolario 1948-1956*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Dai, W. (1944). 《诗论零札》 (Título traducido al español: Unos aspectos sobre la poesía). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 99-100. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.

- De León-Sotelo, T. (2007). El arte de la poesía china en tres dimensiones [en línea]. Madrid: ABC.es. En: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-04-01-2007/abc/Cultura/el-arte-de-la-poesia-china-en-tres-dimensiones\\_153743108425.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-04-01-2007/abc/Cultura/el-arte-de-la-poesia-china-en-tres-dimensiones_153743108425.html) [17 Dic 2016]
- Du, J. (2008). 《英汉量词认知对比研究》 (Título en inglés: *A Comparative Study of English and Chinese Partitives: from a Cognitive Perspective*). Tesis de maestría. Ningbo: University of Ningbo.
- Gallegos Rosillo, J. A. (2001). “El capricho de la traducción poética”. *Revista de Traductología*, pp. 77-90. Málaga: Universidad de Málaga.
- Giuliana, V. (2015). “Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío: recorrido de un arte azul”. *Philologia Hispalensis*, vol. 29, fasc. 3 y 4, pp. 9-21. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Gu, Z. (1990). 《诗歌翻译与翻译标准多元互补论》 (Título traducido al español: Teoría de complementariedad plural de la traducción poética y el estándar traductológico). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》 (Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 495-521. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Hu, S. y Yu, H. (2010). 《量词词典》 (Título traducido al español: *Diccionario del Clasificador*). Chengdu: Sichuan Cishu.
- Krawutschke, P. W. (ed.) (1989). *Translator and Interpreter Training and Foreign Language Pedagogy*. Kalamazoo: Western Michigan University.
- Lamarre, C. (2008). “The linguistic categorization of deictic direction in Chinese --- with reference to Japanese”. En Xu, D. (ed.) (2008), *Space in Languages of China: Cross-linguistic, Synchronic and Diachronic Perspectives*, pp. 69-98. Paris: Springer Science + Business Media B. V.
- Liu, H. (2015). 《翻译诗学》 (Título en inglés: *Translation Poetics*). Pekín: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Martínez García, P. (1991). “Traducción y poesía moderna: un texto de Yves Bonnefoy”. En Lafarga Maduell, F. y Donaire Fernández, M, L. (eds.) (1991).

- Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, pp. 283-294. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Meschonic, H. (1973). “Proposiciones para una poética de la traducción”. En Vega, M. A. (ed.) (1994), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, pp. 327-329. Madrid: Cátedra.
- Mo, X. (2016). 《法汉修辞对比翻译研究》 (Título en francés: *Étude comparative et traduction de figures de rhétorique françaises et chinoises*). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Mouin, G. (1977). *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Editorial Gredos.
- Mu, Y. (ed.) (2016). 《诗经·楚辞：无障碍阅读珍藏版》 (Título traducido al español: *Shijing y Chuci: la versión de reserva y de lectura sin dificultad*). Pekín: China Overseas Press.
- Prynne, J. H. (2010). “Difficulties in the Translation of ‘Difficult’ Poems”. En *Cambridge Literary Review*, vol. 1, issue 3, pp. 151-166. Cambridge: University of Cambridge.
- Qiao, J. & Yang, M. (2003). 《试论翻译学的构建》。(Título en inglés: *On the Establishment of Translatology*). Tianjin: Tianjin University of Commerce.
- Sun, C. (2008). “Two conditions and grammaticalization of the Chinese locative”. En Xu, D. (ed.) (2008), *Space in Languages of China: Cross-linguistic, Synchronic and Diachronic Perspectives*, pp. 199-228. Paris: Springer Science + Business Media B. V.
- Tejada, J. L. (1983). “Una visión del mar o del poeta en el *Diario...* de Juan Ramón Jiménez”. En *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, tomo II, pp. 559-567. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- Torre, E. (2011). “Zeuxis y azeuxis en la configuración silábica”. En *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, n. 9, pp. 183-199. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Torrent-Lenzen, A. (2006). “Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética”. *Cuadernos del Ateneo*. San Cristóbal de La Laguna: Ateneo de La Laguna.
- Urrutia Gómez, J. (1983). “Juan Ramón Jiménez y él”. *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*, celebrado en La Rábida durante el mes de junio de 1981, vol. 2, pp. 581-588.
- Urrutia Gómez, J. (1900). *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Cincel, S.A.
- VV.AA. (2010). *Los límites de Babel: ensayos sobre la comunicación entre lenguas y culturas*. Madrid: Iberoamericana.
- VV.AA. (2013). *Lengua china para traductores*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Yuan, K. (1994). 《自由诗可以自由地译吗?》(Título traducido al español: ¿Se puede traducir libremente el verso libre?). En Hai, A. (ed.) (2007), 《中西诗歌翻译百年论集》(Título en inglés: *A Centennial Anthology of Sino-Occidental Poetry Translation*), pp. 352-357. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Zhao, Y. (ed.) (1972). 《心灵的十四行诗》(黑麦爱思的新诗)(Título traducido al español: El soneto del alma [Nueva poesía de Jiménez]). Taipéi: Hsinan Book.
- Zhu, M. (2016). 《中国历代诗词英译集锦》(Título en inglés: *Chinese Famous Poetry Translated by Manfield Zhu*). Pekín: The Commercial Press International.
- Zhu, Y. y Xu, H. (2000). “《中华经典诵读本》书摘乙编”(Título traducido al español: Resumen del segundo capítulo de *Lectura de la clásica china*) [en línea]. En 《中华经典诵读本》(Título traducido al español: *Lectura de la clásica china*). Suzhou: Suzhou University Press. En: [http://archive.wenming.cn/zt/2010-08/30/content\\_20757148\\_2.htm](http://archive.wenming.cn/zt/2010-08/30/content_20757148_2.htm) [17 Dic 2016]

**Las ediciones consultadas de *Diario de un poeta recién casado***

*Diario de un poeta recién casado (1916)*. Obras de Juan Ramón Jiménez (Tercera Edición). Madrid: Casa Editorial Calleja, 1917.

*Diario de un poeta recién casado (1916)*. Edición de A. Sánchez Barbudo. Madrid: Visor de Poesía, 1998.

*Diario de un poeta recién casado (1916)*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

*Diario de un poeta recién casado (1916)*. Edición de Javier Blasco. Granada: Editorial Point de Lunettes, 2008.

*Diario de un poeta recién casado (1916)*. Selección de poemas, Luis Muñoz. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.

*Diario de un poeta recién casado (1916)*. Edición de Michael P. Predmore. Madrid: Cátedra, 2011.

*Diario de un poeta recién casado (1916)*. Obras de Juan Ramón Jiménez. Prólogo de Luis Muñoz. Madrid: Visor Libros, 2011.

*Diary of a Newlywed Poet*. A Bilingual Edition of *Diario de un poeta recién casado*. Translated by Hugh A. Harter. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2004.

*Journal d'un poète jeune marié*. Traduit par Victor Martinez. Collection: Classique. Toulon: La Nerthe Lib, 2009.



## **TERCERA PARTE**

### **ANEXOS**



## ANEXO 1 (A)

### Prólogo para los lectores chinos

#### 1. La vida del poeta

Si tuviera que elegir el poeta más relevante de este siglo, yo diría que ha sido Juan Ramón. No solamente porque de él ha venido la poesía principal posterior(...), sino porque ha sido el que ha influido primordialmente y de una manera muy diversificada en la Generación del 27, que a su vez ha sido iniciación de otras personas. (Francisco Brines, *apud* Campoamor González, 2001: 13)

##### 1.1. Infancia y adolescencia

Juan Ramón Jiménez nació el 23 de diciembre de 1881 en Moguer, un pueblo de Huelva. Era el tercer hijo de Don Víctor Jiménez y Jiménez y Doña Purificación Mantecón y López-Parejo (Campoamor González, 2001: 21). Según el poeta mismo, su aburrimiento constante de niño fue trágico. El 25 de septiembre de 1891 realizó el examen de instrucción primaria en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Huelva que le convirtió en alumno de bachillerato. Según Juan Ramón Jiménez, el colegio estaba sobre el mar y rodeado de grandes parques (Campoamor González, 2001: 25). Posteriormente, los recuerdos de esos años infantiles “le permitirán al poeta elaborar la imagen de un pueblo mítico, lleno de luz y sonidos lejanos, en el que la vida era fácil y agradable” (Urrutia Gómez, 1986: 322). Los días 19 y 25 de junio de 1896, realizó las pruebas para obtener el grado de bachiller. Tras recibir su título de Bachiller en Artes, regresó a su Moguer deseado, el pueblo que siempre consideró como hogar y nido.

Se manifestó entonces la vocación artística de Juan Ramón Jiménez y decidió viajar a Sevilla para dedicarse a la pintura. Durante su primer año de estancia en Sevilla, no hizo nada más que pintar, pero luego se dedicó a leer y a escribir; en marzo de 1898 ya era socio del Ateneo y empezó a enviar sus poemas a los periódicos de Huelva y Sevilla (Campoamor González, 2001: 31-38). Aunque se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras el 15 de mayo 1899, abandonó sus estudios poco después. Una de las últimas

noches del invierno de 1900, unos periodistas sevillanos se reunieron en la sociedad de escritores y artistas llamada “La Biblioteca” y rindieron a Juan Ramón Jiménez un pequeño homenaje en el que él leyó casi todos sus versos, que ya formaban un libro con el título de *Nubes* (Campoamor González, 2001: 40).

## 1.2. Vida como poeta

Después de que Juan Ramón Jiménez hubiera enviado por primera vez sus poemas a la revista *Vida Nueva* de Madrid, esta revista empezó a publicar todos sus textos (Campoamor González, 2001: 40). El 4 de abril de 1900, el poeta llegó a Madrid tras haber recibido la invitación del poeta Villaespesa y allí conoció personalmente a Rubén Darío, Valle-Inclán y Azorín (Campoamor González, 2001: 41-42). En ese año, se publicaron dos primeros libros suyos: *Almas de violeta* y *Ninfeas*. Muchos de los poemas de ambos libros los dedicó el poeta a sus amigos de aquel tiempo: Manuel Machado, Villaespesa, Rubén Darío, Valle-Inclán, Salvador Rueda, etc. (Campoamor González, 1976: 52).

El 3 de julio de 1900 falleció de repente Don Víctor Jiménez, el padre del poeta, lo que le causó un profundo dolor. El 8 de mayo de 1901, ingresó Juan Ramón Jiménez en un sanatorio francés, la Santé du Castel d’Andorte, y se quedó allí durante cuatro meses (Campoamor González, 2001: 47-48). Cuando volvió a España los primeros días de septiembre, ingresó al Sanatorio del Rosario de las Hermanas de la Caridad de Santa Ana en Madrid. Durante su estancia en ambos sanatorios, siguió escribiendo y publicó *Rimas* en 1902 y *Arias tristes* en 1903 (Campoamor González, 2001: 50-51). *Arias tristes*, una obra poética manifiestamente fiel al octosílabo y al romance tradicional, tuvo un gran éxito en su entorno social. A principios de 1905, regresó a su pueblo, Moguer, y antes de irse de Madrid publicó un nuevo libro *Jardines lejanos* en 1904.

Su estancia en Moguer le devolvió la alegría y empezó a escribir con profunda inspiración. De hecho, de 1908 a 1913, Juan Ramón Jiménez dio a la imprenta diez libros de poesía: *Elegías puras* (1908), *Las hojas verdes* (1909), *Elegías intermedias* (1909), *Baladas de primavera* (1910), *Elegías lamentables* (1910), *Pastorales* (1911), *La soledad sonora* (1911), *Poemas mágicos* (1911), *Melancolía* (1912) y *Laberinto*

(1913). “El encanto del paisaje moguerense envolvió a Juan Ramón en su primavera y quizás fue ese el motivo por el que él regresó tan a gusto a sus versos” (Campoamor González, 2001: 55). En realidad, son los años en que el poeta brindó su amistad a Platero, un burro pequeño que se convirtió en compañero indispensable para ir de Moguer a Fuentepiña o simplemente ir al campo (Campoamor González, 2001: 56). *Platero y yo*, que apareció por primera vez en 1914, es la biografía lírica de Moguer cuyos valores, según Solano (2010), se encuentran en los significados de la amistad, la compañía, la memoria y la muerte y también en la manifestación del dolor, la tristeza, la sensibilidad y las desigualdades sociales.

### 1.3. El encuentro y la vida con Zenobia

En los primeros días de 1913, Juan Ramón Jiménez volvió a Madrid (Campoamor González, 2001: 58) y se quedó en la Residencia de Estudiantes donde pasaron casi todos los grandes talentos de las letras y las artes que han sido la gloria del modernismo español (Palau de Nemes, 1957: 176). Meses antes de trasladarse a vivir en la Residencia, el poeta conoció a Zenobia Camprubí Aymar en una conferencia que se celebró allí (Campoamor González, 1976: 137). Zenobia nació el 31 de agosto de 1887 en Malgrat, provincia de Barcelona; sus padres eran don Raimundo Camprubí, español, y doña Isabel Aymar, puertorriqueña. Juan Ramón Jiménez se enamoró de esta chica, de cultura norteamericana, muy inteligente, trabajadora y alegre por naturaleza y él logró conquistar su corazón. El 6 de septiembre de 1915, el poeta le expresó su deseo de casarse con ella en una carta (Campoamor González, 2001: 62, 67):

Es absolutamente preciso que nos casemos pronto. No sabes la paz, la fuerza, la tranquilidad, el tiempo, que esto me dará. Piensa tú que tu presencia me es necesaria, Zenobia, que mi vida sin ti está falta de vida. La mañana que yo amanezca a tu lado, ¡qué nuevo va a parecerme el mundo! [...].

El 20 de enero de 1916, Juan Ramón Jiménez se embarcó en el puerto de Cádiz con destino Nueva York para reunirse con Zenobia y el 2 de marzo se casaron en la iglesia

católica de Saint Stephen de Nueva York (Campoamor González, 2001: 70). Durante su viaje en América del Este, el poeta redactó todos sus sentimientos en poemas y prosas que luego formaron parte del libro *Diario de un poeta recién casado*, publicado en 1917. Cuando los dos regresaron a España, comenzaron una nueva vida en Madrid: empezó Juan Ramón Jiménez a aislarse voluntariamente del resto del mundo y Zenobia disponía y ordenaba lo concerniente al hogar por su marido creando una atmósfera de suave intimidad necesaria para la inspiración (Campoamor González, 2001: 72-73).

La dedicación atenta del poeta y el apoyo continuo de su esposa hicieron que su labor creadora en los primeros años del matrimonio fuese fecunda; de hecho, publicó siete nuevos libros: *Estío* (1916), *Poesías escogidas* (1917), la edición completa de *Platero y yo* (1917), *Sonetos espirituales* (1917), *Diario de un poeta recién casado* (1917), *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1919). Además de estos libros, hay que destacar una labor importante de Juan Ramón Jiménez, en colaboración con Zenobia, durante estos años: “la traducción al castellano de una parte de la obra del poeta hindú Rabindranath Tagore, que en 1915 había empezado a ser conocido en España gracias a la traducción de *La luna nueva* publicada por Zenobia” (Campoamor González, 2001: 78). Juntos tradujeron casi una treintena de libros de Tagore, entre poemas líricos y dramáticos, teatro, cuentos y aforismos. En cuanto a la forma del trabajo, Zenobia traducía literalmente el texto inglés y Juan Ramón, con la traducción y los textos ingleses o a veces franceses, daba a la traducción una disposición y una forma nuevas corrigiendo los poemas y recreándolos.

#### **1.4. Revistas, cuadernos y más obras**

En 1922 Juan Ramón Jiménez publicó su *Segunda antología poética* y en 1923 *Poesía y Belleza*. Sin embargo, después de estas publicaciones, no dio a la imprenta ningún libro durante unos años y se dedicó sólo a los cuadernos y a la colaboración en periódicos y revistas (Campoamor González, 1976: 209). El poeta fundó la revista *Índice* en 1921, *Sí* en 1925 y *Ley* en 1927 cuya participación contó con un grupo muy selecto de poetas y escritores, por ejemplo, Azorín, José Ortega y Gasset, Antonio y Manuel Machado, etc. (Campoamor González, 2001: 82).

Hacia 1930 el poeta empezó de nuevo a cobrar fuerza en la mente a publicar su obra completa. Por tanto, en marzo de 1934, Juan Ramón Jiménez dio a conocer un plan de ordenación de su obra: veintiún volúmenes; siete de verso: *Romance, Canción, Estancia, Arte menor, Silva, Miscelánea* y *Verso desnudo*; siete de prosa: *Verso en prosa, Leyenda, Viaje y sueño, Trasunto, Caricatura, Miscelánea* y *Crítica*; el resto son complementos de los catorce citados: *Resto, Traducción, El padre Matinal, Artes a mí, Críticos de mi ser, Cartas* y *Complemento general* (Campoamor González, 2001: 90, 92).

### 1.5. El estallido de la guerra

Tras el comienzo de la guerra civil española, Juan Ramón Jiménez preparó su partida a América. El 26 de agosto de 1936, embarcaron los Jiménez en Cherburgo para viajar a Nueva York. Al abandonar su patria en guerra, el poeta se sintió profundamente triste. Otra vez tenía que viajar por el mar a América, como lo hizo veinte años antes, aunque esta vez la situación era completamente diferente. Dejó a España y a sus seres queridos con profunda tristeza.

El 1 de septiembre, arribaron al puerto de Nueva York y, después de una estancia corta, llegaron a Puerto Rico el 29 de ese mes (Campoamor González, 2001: 98-100). Aunque estuviese fuera de su país, Juan Ramón Jiménez siguió dedicándose a la literatura y dio varias conferencias sobre este tema. En realidad, la presencia del poeta español en Puerto Rico levantó resonancias líricas por toda la isla. El noviembre de 1936, publicó una antología de poesía infantil escogida para niños que recogió la obra más representativa de los mejores autores de la isla. Se relacionó el poeta, además, con jóvenes universitarios y con niños de las escuelas (Campoamor González, 2001: 101-102).

El 24 de noviembre, Juan Ramón y Zenobia abandonaron Puerto Rico con destino a Cuba y su presencia en La Habana provocó una verdadera conmoción en los medios culturales de la isla (Campoamor González, 2001: 103). Allí, por la invitación de la Institución Hispanocubana de Cultura, repitió las conferencias ofrecidas en Puerto Rico. Aunque llevaba una vida llena de oficios con su esposa en Cuba, participando en

diversas actividades sociales y culturales, las noticias que le llegaron desde España, aún en guerra, hicieron que el poeta viviese atormentado. De hecho, estaba herido moralmente con claros síntomas de abatimiento y con el pensamiento puesto en la tragedia (Campoamor González, 2001: 108).

El 23 de agosto de 1938, los Jiménez embarcaron en el buque *Oriente* para ir a Nueva York. Allí Juan Ramón Jiménez vio cumplidos algunos de sus sueños: volver a visitar la Sociedad Hispánica de América, escuchar a la Filarmónica de Nueva York en el Carnegie Hall, etc. El 30 de noviembre, regresaron a Cuba y se quedaron allí durante ocho semanas, después dejaron Cuba para siempre y se instalaron en Coral Gables, Miami, Florida (Campoamor González, 2001: 109-110). El poeta comenzó a trabajar en su obra en Coral Gables y pronunció tres conferencias en la Universidad de Miami los días 15, 16 y 17 de enero de 1940: *Poesía y literatura, Aristocracia y democracia y Ramón del Valle-Inclán* (Campoamor González, 2001: 111-115). Enseñó en la misma Universidad un curso sobre poesía española contemporánea. Zenobia también se matriculó en la facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Miami, sin embargo, tenía que dejar sus estudios en octubre de 1940 debido a que Juan Ramón cayó enfermo (Campoamor González, 2001: 116).

En Cuba y Puerto Rico el poeta había escrito casi exclusivamente la prosa y en Coral Gables, con más tiempo y reposo, empezó de nuevo su trabajo en poesía. Entre 1939 y 1942, escribió *Romances de Coral Gables* que se publicó en 1948 y también publicó *Espanoles de tres mundos* en 1942, *Voces de mi copla* en 1945 y *La estación total con las canciones de la nueva luz* en 1946 (Campoamor González, 2001: 119). En 1943, Juan Ramón Jiménez publicó en la revista *Cuadernos Americanos* de México el fragmento primero de *Espacio*, un poema largo de más de 500 versos. Sin embargo, la versión íntegra y definitiva de *Espacio* apareció por primera vez en la revista *Poesía Española* el 28 de abril de 1954 (Palau de Nemes, 1957: 317). Esta obra es la anotación directa y sucesiva de los pensamientos y los sentimientos desencadenados en la mente despierta del autor y adopta la forma de un monólogo inquisitivo. Otra obra muy importante que escribió durante estos años es *Tiempo*, un texto insólito escrito en un estilo cercano a la conversación en el que aparecen ideas del poeta sobre la literatura y la política (Campoamor González, 2001: 121).



En marzo de 1943, los Jiménez vendieron la casa de Coral Gables y se trasladaron a Washington; allí se alojaron en el apartamento del hotel Dorchester House. En Washington, Juan Ramón Jiménez empezó a participar en una serie de charlas sobre la literatura española e hispanoamericana comparadas. En enero de 1944, la Universidad de Maryland contrató a Zenobia como lectora visitante para dar clases a los soldados que estudiaban español; en septiembre de 1944, ella ingresó en el Departamento de Historia y Cultura Europeas de la misma Universidad como profesora de español. La vida de los esposos en Washington era bastante intensa, pero también más dura; se quedaron allí durante varios años hasta que la mala salud de Juan Ramón les obligó a marcharse en 1951 y se instalaron otra vez en Puerto Rico (Campoamor González, 2001: 122, 124).

### **1.6. Los últimos años en Puerto Rico**

El 21 de marzo de 1951, Juan Ramón y Zenobia regresaron definitivamente a Puerto Rico. Aunque el poeta estaba bastante enfermo, Zenobia confiaba en que él se recuperaría rápidamente debido a que en aquella isla vivían los médicos y amigos, españoles y puertorriqueños, de Juan Ramón (Campoamor González, 1976: 270). Mientras el doctor atendía su consulta, el poeta insistía en que la muerte iba a llegarle de un momento a otro. En noviembre de ese año, sin embargo, los doctores diagnosticaron a Zenobia un cáncer de matriz y el 31 de diciembre, el doctor Meigs la operó en el Massachusetts General Hospital de Boston (Campoamor González, 2001: 139). Aunque se recuperó después de la operación, el cáncer amagó de nuevo en 1953 obligándola a someterse a sesiones diarias de rayos X durante un mes; Juan Ramón Jiménez, por otro lado, sufrió una nueva recaída el otoño de 1954 que le llevó al hospital durante cuatro meses (Campoamor González, 2001: 144-145).

El verano de 1956 empezó la agonía de Zenobia, que ingresó otra vez en el mismo hospital de Boston para la operación; sin embargo, los esposos se enteraron de que esa vez no lograría sobrevivir mucho tiempo (Campoamor González, 2001: 150). El 25 de octubre de 1956, Juan Ramón Jiménez recibió el Premio Nobel de Literatura y se le pidió que acudiera a Estocolmo a recoger el galardón. En realidad, esta buena noticia le llegó al poeta en una situación extrema:

La confirmación oficial de la noticia de su inmortalidad poética, la concesión del Premio Nobel, la recibió Juan Ramón en la hora del más hondo dolor para su corazón de hombre, la de la agonía de su mujer. [...]. Ella (Zenobia) hizo un esfuerzo, abrió sus ojos verdes, miró los profundos y sombríos de su marido, y sonrió leve y desdibujadamente. (Campoamor González, 2001: 153)

Los últimos días de Zenobia, vacíos de esperanza pero ennoblecidos por los más ejemplares sentimientos cristianos fueron de una entereza realmente envidiable. Su espíritu indomable parecía no doblegarse ante los padecimientos, ante el dolor insufrible de rendir los últimos reductos de su frágil naturaleza a la acción invasora del cáncer. (Campoamor González, 1976: 315)

A las cuatro de la tarde del 28 de octubre de 1956, Zenobia cerraba sus ojos para siempre, y el poeta gritó con gran dolor: “No, no, no, no es verdad. No. No puedo creerlo. No es posible. Zenobia, tú no estás muerta, tú no puedes morir. Tú eres inmortal” (Campoamor González, 2001: 154). Después del fallecimiento de su amor, se encerró Juan Ramón Jiménez en una habitación de su casa para vivir en la oscuridad con su dolor y su tristeza. Viviendo en la soledad y la desesperación, se negó a comer; el 21 de agosto de 1957, ingresó en un estado muy grave en el Hospital Psiquiátrico de Hato Tejas. Después de salir del hospital, el poeta volvió de nuevo, en la mañana del 17 del septiembre, a la universidad donde le recibieron cientos de estudiantes. En ese tiempo, acababa de publicarse en Madrid la *Tercera antología* de sus versos y se contaban por cientos los artículos que habían aparecido publicados con motivo del Nobel y los dedicados a Zenobia con ocasión de su muerte (Campoamor González, 2001: 156, 158).

El 14 de febrero de 1958, Juan Ramón Jiménez sufrió una aparatosa caída y se fracturó la cadera derecha, entre la cabeza y el cuello del fémur. En consecuencia, fue traslado urgentemente al Doctor's Hospital. El 26 de mayo de ese año, cayó enfermo de bronconeumonía, con síntomas inquietantes y se quedó en la Clínica Mimiya de Santurce durante sus últimos días. A las cinco de la madrugada del día 29, la vida del poeta se apagaba para siempre y antes de cerrar sus ojos, había llevado toda la noche dando gritos y quedándose lastimosamente: “madre, ven, madre. Moguer, Moguer...” (Campoamor González, 2001: 158, 159).

El miércoles 4 de junio, los cuerpos sin vida de Juan Ramón y Zenobia llegaron al aeropuerto madrileño de Barajas (Campoamor González, 1976: 347) y allí fueron recibidos por familiares, amigos escritores, poetas y autoridades. El día siguiente por la mañana fueron expuestos unas horas en la Universidad de Sevilla y el viernes 6, los esposos recibieron sepultura, en olor de multitudes, en el Cementerio de Jesús de Moguer (Campoamor González, 2001: 160). Como una vez lo había escrito y expresado Juan Ramón Jiménez admirando los cementerios del este de los Estados Unidos, en la vida diaria, de vida eterna, la belleza vence a la muerte (Palau de Nemes, 1957: 355).

## **2. La poética de Juan Ramón Jiménez**

En el pensamiento de Juan Ramón, la creación poética plantea [...] “un problema grave para el lector crédulo” [...]. Es, por tanto, un deber del poeta vigilar continuamente el alcance y el sentido de su creación. Al poeta no le basta con “hacer las cosas a conciencia”; debe también “dejar constancia de por qué se hacen”. (Blasco Pascual, 1982: 17)

Como se desprende de esta cita, la comprensión de la poesía de Juan Ramón puede resultar difícil, hasta problemática, para el *lector crédulo*. Como destaca Urrutia Gómez (2017: 17), nos hallamos ante un proceso práctico de creación poética que “surge de la tensión entre la abstracción y la concreción”. Según Juliá (1989: 16), Juan Ramón Jiménez concebía su poesía, al igual que su vida, como una perpetua alteración. Esto quiere decir que sus poemas, muchas veces, son retocados y “revividos”. A continuación, se dedicarán unas páginas para conocer la poesía juanramoniana, tanto el estilo y los elementos importantes como el significado de la creación poética para nuestro poeta.

### **2.1. El estilo y el desarrollo poético: tres etapas**

Como señala Juliá (1989: 17), las obras de Juan Ramón Jiménez se pueden dividir en tres etapas: la primera es su etapa modernista y comprende desde 1898 hasta 1915; la

segunda es la etapa ultramodernista / trascendental, desde 1916 hasta 1948, que está marcada por una “avidez de eternidad”; la tercera y última etapa es la llamada trascendental, desde 1949 hasta 1958, en la que la mayor preocupación del poeta es la “necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestro moderado hombre”. En cada una de estas etapas, se ve claramente la manifestación de la belleza, una belleza intelectual, y también la creación de la realidad sensual, una realidad distinta y paralela a la nuestra. En efecto, casi todas las obras de Juan Ramón Jiménez se pueden concebir como un fluir de la lírica pura a la metafísica pura (Juliá, 1989: 18).

### **2.1.1. La primera etapa (1898-1915)**

En la primera etapa, hay que destacar un período muy importante que es el regreso del poeta a su pueblo, Moguer. Como se ha visto anteriormente, durante su estancia en Moguer (1905-1912), se manifestó plenamente su vocación poética. Por un lado, se aprecia que la separación del poeta de los núcleos intelectuales madrileños dio origen a un período de desorientación y decaimiento, debido, en parte, a una crisis económica familiar y a una crisis religiosa personal (Blasco Pascual, 1982: 119). Por lo tanto, en ese tiempo, su contacto con el mundo literario se rompió y se transformó. Por otro lado, el encanto del paisaje moguerense envolvió al poeta en su primavera (Campoamor González, 1976: 109), es decir, que su pueblo natal le permitió reanudar su relación con la naturaleza.

Alejarse de los ruidos de Madrid le daba al poeta muchas oportunidades de estar solo y, poco a poco, aprendió a apreciar la soledad. Como afirma Blasco Pascual (1982: 120), Juan Ramón Jiménez aprendía a apreciar la soledad como símbolo de vida armoniosa: el redescubrimiento de una naturaleza, frente a la modernista, presente y viva, propició en él una reacción *naturalista* contra los excesos verbales y ornamentales del modernismo. Durante este período en Moguer, el pensamiento del poeta sobre el hecho poético fue adquiriendo madurez, y se internó en el camino que le llevaba a definir el poema como “tentativa de aproximarse a lo absoluto por medio de símbolos” (Blasco Pascual, 1982: 121). De hecho, en los libros que escribió durante ese tiempo, existe un poco de todo y se observa en ellos una profunda significación metafísica:

Todo –la naturaleza de el hombre– se compone de materia y espíritu. El reino de la auténtica poesía, no obstante, es el del espíritu, y su función, en consecuencia, será la de “dar forma a una cosa que no la tiene”. (Blasco Pascual, 1982: 123)

El poema es, entonces, obra de auténtica creación, ya que incorpora lo desconocido; encarna lo no visto y presta su voz a un “universo que no quiere hablar”. [...]. Los símbolos de su obra en verso proceden, naturalmente, del punto de confluencia de su espíritu proyectado activa o receptivamente sobre la naturaleza exterior [...]. (Blasco Pascual, 1982: 125)

Los diez libros, escritos en el período de 1907 a 1911 y publicados de 1908 a 1913, evolucionaron a una poesía nueva, distinta a cuanto el poeta había creado y publicado hasta entonces (Campoamor González, 1976: 109). Por ejemplo, en *Elegías puras* (1908), *Elegías intermedias* (1909) y *Elegías lamentables* (1910), aparecen todas las variantes del dolor, un dolor dulce y musical algunas veces y un dolor ruinoso y desolado otras veces; en *Las hojas verdes* (1909), se presenta un resumen de todas las tentativas ensayadas por el poeta con alardes rítmicos verdaderamente increíbles; en *Baladas de primavera* (1910), se encuentra con un explosivo gozo rural, la alegría campesina y la fragancia de las rosas nuevas; en *Pastorales* (1911), se presentan las visiones y los deseos inspirados por algunas de las mujeres idealizadas; en *La soledad sonora* (1911), se repite la temática de otros versos con música y se aprecia una aparente supremacía del color y de lo musical; en *Poemas mágicos y dolientes* (1911), se aprecian las ruinas, el tedio, las nostalgias y los amores ideales y entrevistos que solo existen en el corazón del poeta; en *Melancolía* (1912), dedicado a Rubén Darío, aparecen los pueblos abandonados, los amores verdaderos y las pequeñas estaciones de ferrocarril bajo la lluvia; y en el último *Laberinto* (1913), se ve la representación de un “adiós” a las divagaciones líricas de la que ha dado en llamarse su primera época (Campoamor González, 1976: 110-115; Campoamor González, 2011: 55-56).

Se considera que la estancia del poeta en Moguer durante estos años marcó un período fundamental de su vida. Allí Juan Ramón Jiménez anduvo, meditó y soñó tanto las casas como las personas del lugar le acercaron a la realidad inmediata de las cosas que contemplaba la realidad de sus días de niño (Campoamor González, 2001: 57-58).

De hecho, la obra *Platero y yo* fue creada en estas circunstancias, puesto que, como señala Campoamor González (2001: 58), es un libro en el que existen una mayor tendencia a idealizar los recuerdos y los paisajes del campo y una mirada penetrante con que el poeta ha captado los más significativos y sugestivos detalles de la realidad. Aunque el poeta se fue de Moguer para instalarse en Madrid en el año 1913 y no volvería a vivir en su pueblo, el significado de su amado Moguer siempre estuvo presente en su mente y en su creación poética.

### **2.1.2. La segunda etapa (1916-1948)**

La segunda etapa se considera como la etapa ultramodernista; según Blasco Pascual (1982: 135), los versos de Juan Ramón Jiménez se han convertido en poemas simbólicos. Para dar por finalizada su primera etapa, el poeta escribió, de 1914 a 1915, dos obras importantes: *Estío*, publicado en 1916, y *Sonetos espirituales*, publicado en 1917 (Campoamor González, 1976: 146-147). A través de estos dos libros, se manifiesta la pasión amorosa del poeta, ya que en ellos se presentan todas las emociones de un hombre enamorado (Campoamor González, 2001: 14). Todo esto se debe a su encuentro y su noviazgo con Zenobia que le hacía sentir libre para expresar plenamente su concepción de la belleza gozando del amor verdadero. Estas mismas emociones amorosas y sentimentales se manifiestan, claramente, también en *Diario de un poeta recién casado*, una obra llena de elementos simbólicos, que es el primer libro de su segunda etapa (De Javier, 2006: 44), escrito en 1916 y publicado en 1917:

Con el *Diario* –ha dicho Juan Ramón– empieza el simbolismo en la poesía española. Es, pues, el propio poeta quien encuadra toda su obra, desde el *Diario*, en una estética definida como forma moderna y española del simbolismo. (Blasco Pascual, 1982: 151)

En las obras de esta etapa, la realidad exterior ya no será evitada ni seleccionada; se le concede, por el contrario, a toda ella un valor simbólico (Blasco Pascual, 1982: 151). Se entiende que los poemas se enfocan ya en lo estético, por medio de la construcción de un lenguaje bello con palabras “exactas” cuyos elementos son emotivos y

sentimentales. “En la lengua poética de Juan Ramón, lo popular devuelve a la palabra su vigor cotidiano; la desata de sus significados convencionales y le otorga fuerzas significativas ocultas” (Blasco Pascual, 1982: 151).

La transformación del simbolismo del *Diario*, con todo, no se opera sólo en la continua sustitución de los códigos que utiliza el poeta como correlato objetivos de su propia interioridad. [...]. Radica, sobre todo, en el enfoque de la obra literaria hacia la elaboración de una nueva realidad, [...] de forma más o menos clara [...]. (Blasco Pascual, 1982: 152)

Además de *Diario de un poeta recién casado*, hay dos obras muy importantes que se publicaron durante los primeros años de esta etapa: *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1919). Son libros en que se manifiesta una “nueva objetividad” (Blasco Pascual, 1982: 152), es decir, la creación y la percepción de una nueva realidad. *Eternidades* se escribió entre 1916 y 1917. Es un libro dedicado a su esposa Zenobia y creado con aquel afán, aquella superación y entrega constantes que se resume en la frase *Amor y Poesía cada día* (Campoamor González, 1976: 165). En esta obra, el poeta se esforzó por captar de manera desnuda la esencia poética de las cosas, y en esa búsqueda de la pureza por los caminos interiores, en ese anhelo creciente de eternidad, las palabras adquirirían su máximo grado de transparencia (Campoamor González, 2001: 77). Otro aspecto destacable de esta obra es que Juan Ramón empezó a ajustar su ortografía a la fonética usual, por ejemplo: empleaba *j* y no *g* ante *i* y *e* y, del mismo modo, utilizaba *s* y no *x* después de *e* y antes de consonante o vocal fuerte; en efecto, tal peculiar ortografía juanramoniana la respetaron siempre los editores (Campoamor González, 1976: 166). *Piedra y cielo*, un libro tan significativo como *Eternidades* en la evolución de la sensibilidad del poeta, ocupa un puesto decisivo en su etapa de madurez, una etapa que tiende a un único objetivo: trascender la realidad visible y sumergirnos en la conciencia de la perfecta belleza a través de imágenes, símbolos, metáforas, circunstancias vitales y sensaciones cromáticas (Campoamor González, 2001: 77-78).

Según Blasco Pascual (1982: 152), el cambio esencial en la poesía de Juan Ramón Jiménez se produjo cuando el poeta encontró un camino para *objetivar* todo aquello que en su poesía de primera etapa habían sido solo *fuerzas subjetivas*. Los símbolos de sus

versos, en esta etapa, empezaron a establecer una nueva relación con el mundo exterior y a producir nuevas ideas. “Si el creacionismo pretende inventar un mundo independiente, la intención juanramoniana es muy otra: se trata de definir valores y hacer inteligible, en todas sus dimensiones, el mundo real” (Blasco Pascual, 1982: 152). La construcción de una realidad distinta, la relación del hombre con el universo y la belleza completa se manifiestan en las obras poéticas de Juan Ramón en esta etapa importante.

### **2.1.3. La tercera etapa (1949-1958)**

Aunque la crítica suele clasificar todo lo escrito por el poeta durante su exilio americano, de 1937 a 1958, en la tercera etapa (Instituto Cervantes, 2016), el poeta mismo ha considerado sus textos creados durante los últimos diez años (1949-1958) como su última etapa (Juliá, 1989: 17). Una de las obras más destacables durante su última creación poética es *Espacio* cuyos dos primeros fragmentos fueron escritos en 1941 y 1943 y el último en 1954. Es un poema largo que tiene más de 500 versos en el que las dos primeras estrofas anticipan el tema del dios deseado y deseante y la última presenta otros elementos como el universo, el destino, el cuerpo y la conciencia (Juliá, 1989: 17, 132). Para comprender bien la poesía de Juan Ramón Jiménez, hay que tener en cuenta que, como se pone de manifiesto en *Espacio*, muchas veces el poeta describe los sucesos y los eventos de la vida cotidiana para expresar lo profundo y lo general:

En “Espacio” las referencias autobiográficas pertenecen al mundo del autor y contribuyen a la grandeza del poema en cuanto que trascienden ese mundo, es decir, en cuanto que aportan algo a las verdades universales que el poema expresa. [...]. En el poema, esta información es importante para comprender mejor la forma que toma el destino del hombre. El poeta se vale de experiencia personales para expresar algo general. Juan Ramón había mencionado muchas veces su gusto por trascender la realidad cotidiana. (Juliá, 1989: 14-15)



De hecho, en este poema, como en otras obras de su última etapa, el poeta ha descubierto un mundo de la belleza intelectual y se lo ha presentado al público. La creación de este mundo poético se halla ante el entendimiento de la esencia del hombre y del universo. Como afirma Juliá (1989: 18), Juan Ramón Jiménez cultivó y expresó el amor a la belleza en sus etapas anteriores y, poco a poco, alcanzó cualidades platónicas en su poesía final. Aunque algunos de estos elementos se pueden apreciar también en sus versos de la segunda etapa, se manifiestan de una forma mucho más expresiva y directa en su última creación poética. Se ha planteado que este cambio trascendental haya estado relacionado con sus experiencias durante el exilio americano.

## **2.2. La poesía de Juan Ramón Jiménez: sentido de la creación poética**

La poética de Juan Ramón está en función de su propia poesía. No pretende en ningún momento resolverse en reglas. No es normativa, sino analítica. Y lo que Juan Ramón analiza, en un intento de explicar y justificar su propia obra, no es el poema concreto, sino los principios en que se apoya su creación, el proceso espiritual que le da vida, los valores que lo definen y a los que aspira. (Blasco Pascual, 1982: 206)

Esta cita ha bien relegado la idea de que el valor de la poesía juanramoniana no pretende constituirse en norma, sino en los principios de su creación poética. Para comprender con profundidad el valor de los versos de Juan Ramón Jiménez, es imprescindible conocer el significado de la poesía para este poeta, tanto desde una perspectiva estética como desde un punto de vista lingüístico.

### **2.2.1. La estética juanramoniana**

Según Blasco Pascual (1982: 207), la actividad poética de Juan Ramón Jiménez está íntimamente relacionado con la crisis religiosa. El poeta trata de buscar en la poesía una solución para los problemas espirituales. Todo su creación poética refleja sus reflexiones sobre el mundo, la vida, el destino y el universo. Para él, el poema no es sólo expresión de “un alma artística”, sino también “alimento espiritual” (Blasco

Pascual, 1982: 208). En ese sentido, es necesario considerar la estética juanramoniana no solo como una admiración a la belleza, sino también como una búsqueda continua del más allá del mundo real. “Es la belleza, la verdad, la bondad, la perfección, la luz, el calor, la inmensidad, la eternidad, el todo... Hay, pues, un eco divino en esa concepción” (Urrutia Gómez, 2017: 17).

Yo escribo siempre *para encontrarme a mí mismo* y en mí mismo, y no altero mis ideas y sentimientos en relación a tal o cual público. [...]. Escribirnos no es más que recrearnos, crearnos una segunda vida para un poco más de tiempo; y dejarla en manos de los otros. (Juan Ramón Jiménez, *apud* Blasco Pascual, 1982: 209)

También hay que tener en cuenta que, como se aprecia en esta cita, Juan Ramón siempre trata de encontrar su propio yo en su creación poética. Se busca a sí mismo por medio de un intento de superación de los límites del espacio y del tiempo para conocer el mundo exterior creando, al mismo tiempo, un mundo nuevo y una naturaleza nueva. Como señala Blasco Pascual (1982: 210), la poesía de Juan Ramón es una actividad espiritual, formada por la estética, la ética y la metafísica, que se realiza a través del conocimiento del propio yo y la realización diaria de este yo. Por lo tanto, ha dicho que escribir significa crear “una segunda vida para un poco más de tiempo”; respecto de este aspecto, el poeta también ha llegado a afirmar lo siguiente:

Para mí, no trabajar en mi obra, es estar muerto con conciencia. (Juan Ramón Jiménez, *apud* Blasco Pascual, 1982: 211)

Se aprecia, obviamente, que el poeta cree que “toda interrupción en el proceso creativo supone una desviación en el proceso de realización del yo” (Blasco Pascual, 1982: 211). Dado que Juan Ramón ve necesario expresarse y realizarse mediante de esta actividad espiritual, lleva a cabo una tarea interior en su trabajo poético enfocada no solo en el progreso de la obra y de la belleza, sino también en el desarrollo del espíritu. Por este motivo, muchas veces se encuentran en sus versos elementos y símbolos espirituales, ya que para el poeta el concepto del espíritu está ligado siempre con la estética.

Mientras vive el poeta, su obra ha de reflejar una mudanza constante y progresiva. Vida y obra responden a un mismo principio: la creación perenne. (Blasco Pascual, 1982: 216)

Dentro de mi alma, rosa obstinada, me río de todo lo divino y de todo lo humano, y no creo más que en la belleza. [...]. La moral reside para mí en la belleza y en la verdad, y obra sin leyes. (Juan Ramón Jiménez, *apud* Blasco Pascual, 1982: 216)

Se entiende que, para el poeta, la moral se encuentra solo en la belleza; por eso, como destaca Blasco Pascual (1982: 216), en el mundo de Juan Ramón, no existe el “hombre bueno” sino sólo el “hombre pleno” y esta idea se sitúa en “más allá del bien y del mal” y “más allá de todo lo divino y lo humano”. En efecto, el poeta nunca ha querido buscar la llamada “verdad” ni el llamado “Dios”, sino que se ha ido, muy lejos, para encontrar un más allá del mundo. En ese sentido, hemos de comprender que, en el arte y en la creación artística, no existen en realidad las contradicciones. “El proceso artístico, resultado de un espíritu que intenta interrogar al mundo y, a la vez, interrogarse a sí mismo, refleja las variaciones y la evolución de la sensibilidad vital de su creación” (Blasco Pascual, 1982: 217). De hecho, en las obras de Juan Ramón Jiménez, siempre están presentes sus propios valores y principios morales y que todo esto hay que entender desde un punto de vista estético y metafísico. Porque para el poeta:

No existen valores absolutos, fuera de los que el poeta realiza en cada acto de creación. Los valores, pues, no normalizan la creación, sino que se realizan en ella. (Blasco Pascual, 1982: 218)

Cabe mencionar otro aspecto fundamental, con respecto a la estética poética de Juan Ramón Jiménez, que es su deseo de conocer lo desconocido. Desde la primera etapa, el poeta ya deja constancia de su “afán de encontrar la fuente del universo” (Blasco Pascual, 1982: 226). Debido a que la poesía se centra en las cosas que están fuera del alcance de la razón, el poeta pretende conocer todo lo que está detrás de la llamada

realidad y para representarlo luego en sus obras. También ha expresado su anhelo hacia el misterio:

Yo no sé de cosas más reales que estas que parecen misterio, y que nos estremecen con el escalofrío de lo sobrenatural. Todas las grandes realidades, misterios son: misterio el morir, misterio el nacer, misterio el alma, la realidad más real de nuestra vida. (Blasco Pascual, 1982: 227)

En casi todas las obras de Juan Ramón Jiménez, se observa una relevación de todos estos misterios. De hecho, es su forma de protestarse y de demostrar su insatisfacción contra la llamada verdad de la realidad visible. “El arte potencia el paso de lo conocido a lo desconocido y hace posible el salto de la realidad visible a la realidad invisible” (Blasco Pascual, 1982: 217). Esta realidad “invisible” se entiende como una realidad que no se ve, en la que reside lo misterioso. El poeta, pues, expone y describe esa realidad en sus versos.

### **2.2.2. El lenguaje juanramoniano**

Si no hubiera lengua, la poesía –dice Juan Ramón en una entrevista– expresada con gestos, sonrisas, miradas, como en realidad hace el poeta mejor, que conviene las palabras en sentir o pensar libre y que rompe su vaso constantemente [...], cumplirla con el carácter misterioso y encantador del platón humano y divino. (Blasco Pascual, 1982: 251)

Esta cita refleja que, para Juan Ramón Jiménez, la poesía puede ser la expresión de una intuición y de una forma de comportamiento. De hecho, en muchas de sus obras, sobre todo, en las prosas, aparecen descripciones de los comportamientos de la gente o narraciones sobre los vestidos, los gestos y las expresiones faciales de sus personajes. Todo esto se emplea de una forma lírica en su poesía con el fin de destacar los sentimientos profundos mediante de las acciones cotidianas, ya que lo cotidiano siempre se presenta en sus obras con ciertos significados simbólicos.

Un aspecto muy importante en cuanto al lenguaje es la creencia de Juan Ramón Jiménez en la insuficiencia de la gramática. Cuando el poeta trabaja en su obra, tiene una libertad absoluta para expresarse y construir las frases. Según el poeta mismo (*vid.* Blasco Pascual, 1982: 255), la poesía puede ser complicada por dentro, pero no por fuera; porque una gramática no puede contener, ni sobre todo detener, una poesía, un idioma. Por este motivo, se aprecia que muchas veces en sus obras se aplican no solo los versos libres, sino también las frases que carecen de reglas gramaticales y que están fuera del lenguaje habitual.

Hay que tener en cuenta también una peculiaridad en las obras juanramonianas que es la utilización de las palabras extranjeras, sobre todo, inglesas. El poeta utiliza estas palabras con un propósito muy claro: expresar su amor por su lengua y su patria, el español y España. Cuando emplea un vocablo extranjero, el poeta tiene la intención de mostrar el extrañamiento lingüístico y su incapacidad de alcanzar a esta “realidad” (Blasco Pascual, 1982: 257). De hecho, cada vez que aparecen las palabras en inglés en sus textos, se aprecia una distancia, impuesta y marcada por el autor mismo, entre este objeto y el poeta. Partiendo de estos puntos, se ve la importancia del español para Juan Ramón Jiménez, ya que él siempre lo considera como la única verdadera lengua:

Me gusta leer mucho otros idiomas, me gustaría poder leerlos todos. Pero soy poco aficionado a hablarlos, porque cuando los quiero hablar me sueno a teatral, a falso, más falso y teatral cuanto mejor puedo hablarlos. Y yo odio instintiva y conscientemente lo teatral y lo falso. (Juan Ramón Jiménez, *apud* Blasco Pascual, 1982: 258)

Otro aspecto que merece la pena destacar, respecto del lenguaje juanramoniano, es su creación de un “idioma distinto”. El poeta cambia en muchas ocasiones “el idioma de las palabras” por “el idioma de los sentimientos” e incluso llega a expresar sus sentimientos “poniendo *nombre* a lo desconocido” (Blasco Pascual, 1982: 261). Se ve muchas veces que el poeta utiliza unos adjetivos y verbos poco usuales desde el punto de vista de los criterios de selección léxica. Con ello, el poeta no solo logra dar movimiento a lo inmóvil, sino también otorgar nombres a lo ignorado:

Es evidente, de un lado, que a Juan Ramón no podía servirle el lenguaje que usamos para nuestro comercio con *la realidad plana* de las cosas. Precisa una “expresión distinta” que dé nombre a las realidades inmateriales y que aprese los objetos en aquello que tienen de “más allá”; es decir, de esencial. (Blasco Pascual, 1981: 262)

Evidentemente, Juan Ramón Jiménez tiene una confianza total en la capacidad del lenguaje para crear nuevas zonas de la realidad. En el mundo de su poesía, las palabras siempre “cumplen” y se realizan. Mediante de las palabras poéticas y metafóricas que utiliza, todos los objetos que aparecen en su poesía empiezan a cobrar nuevas “características” y “personalidades”. De este modo, se manifiesta todo lo desconocido y se construye una “realidad mágica”:

“El poeta verdadero inventa”, de esta forma, “con las palabras usuales un idioma distinto. Y es más verdadero cuanto más distinto sea su idioma, en prosa y en verso”. (Blasco Pascual, 1982: 255)

[...]. la verdadera poesía lo que hace es “cambiar aquello (los seres y las cosas) por la propiedad del *alma* de cada ser”. (Blasco Pascual, 1982: 267)

### **3. *Diario de un poeta recién casado* (1916)**

“Con el *Diario* –ha dicho Juan Ramón– empieza el simbolismo moderno en la poesía española”. Es, pues, el propio poeta quien encuadra toda su obra, desde el *Diario*, en una estética definida como forma moderna y española del simbolismo. (Blasco Pascual, 1982: 151)

Efectivamente, el diario como género literario es una forma libre, abierta, inmediata y personal, en la que cabe todo. Sin duda, la mejor prueba de este carácter libre y heterogéneo nos la ofrece el *Diario* de Juan Ramón. (Predmore, 2011: 20)

A finales de 1915, Zenobia viajó a los Estados Unidos con su madre doña Isabel; a partir de ese viaje, Juan Ramón Jiménez vivió unos meses de soledad y decidió viajar a

Nueva York para tomar por esposa a Zenobia (Campoamor González, 1976: 149-150). *Diario de un poeta recién casado* nació en esa circunstancia cuyo contenido presenta un largo viaje del poeta: de Madrid a Cádiz con paso por su pueblo Moguer, del puerto de Cádiz a Nueva York viajando por mar, el viaje de novios en América del Este, el viaje de retorno a Cádiz y de Cádiz a Madrid con paso por Moguer otra vez. Estos viajes forman las primeras cinco partes de la obra, ya que según afirma Predmore (2011: 36), la última sección, escrita después del viaje en España, no se considera parte del diario íntimo del poeta. En realidad, en este libro, sobre todo las primeras cinco secciones, no existe otro hilo ordenador que el puramente cronológico, el que va imponiendo el ritmo del paso del tiempo día tras día (Predmore, 2011: 36). Parece que el poeta no selecciona ni organiza previamente sus vivencias o recuerdos en la creación de esta obra, sino que los anota de forma inmediata y espontánea sin que hayan sido previamente jerarquizados (Gómez Trueba, 2016: 356). Además, es un volumen peculiar en el que se han mezclado el verso libre con los poemas en prosa para “dibujar el perfil de una experiencia personal” (Alvar, Mainer y Navarro, 2014: 576). Por una parte, el poeta utiliza el verso para expresar su vena lírica más honda anotando sus experiencias más íntimas y más profundamente sentidas; por otra parte, recurre a la prosa para anotar las impresiones superficiales y menos misteriosas durante el viaje (Campoamor González, 1976: 156-157).

Como indica el poeta mismo en la primera página de esta obra, es una “breve guía de amor por tierra, mar y cielo”, ya que el libro entero representa tanto una experiencia extraordinaria y amorosa como un viaje trascendental. A continuación, se analizarán los símbolos fundamentales de este libro, de acuerdo con el orden cronológico de la obra, y se presentarán también los sentimientos íntimos del poeta expresados mediante de esos elementos.

### **3.1. Parte I: Hacia el mar**

En esta primera parte de la obra, el poeta demuestra todo lo que siente y percibe antes de la partida a Nueva York en sus textos. “En su desbordamiento espiritual, el poeta se mantiene aún hermético, brota el verso proclamando el triunfo amoroso de una manera velada, tan íntima que hay que estar bien enterado del suceso para comprender

el significado de esos versos [...]” (Palau de Nemes, 1957: 194). Al estar lejos de su novia Zenobia, Juan Ramón expresa “una melancolía felizmente serena” en su primer poema (Campoamor González, 1976: 151), cuando todavía está en Madrid:

¡Qué cerca ya del *alma*  
lo que está tan inmensamente lejos  
de las *manos* aún!

Como una luz de estrella,  
Como una voz sin nombre  
[...].

En estos versos, se aprecia que el poeta siente la existencia de algo indecible, presente profundamente en su interior. Se trata de algo misterioso e inefable que el alma acierta a vislumbrar, aunque las manos aún no son capaces de alcanzarlo (Blasco Pascual, 1982: 228). Es como *una voz sin nombre* cuya presencia se percibe pero no se conoce ni se comprende. Es muy evidente que el poeta quiere utilizar esta forma para enriquecer la realidad, su propia realidad. De hecho, un elemento parecido se manifiesta también en el poema V:

[...].  
¡*Alma* mía  
salida ahora de tu sueño, nueva,  
tierna, casi sin luz ni color aún, hoy  
—como un recién nacido—  
por este *campo* viejo que cruzaste  
tantas veces  
—los *olivares* de la madrugada—,  
a la luz de la *estrella* inextinguible  
de tu *amor* infinito, ¡cuánto tiempo  
*náufrago* de la *luna*!  
[...].



Su alma, acaba de salir de un sueño, *sin luz ni color*, es una alma nueva y pura que todavía no posee ninguna identidad *como un recién nacido*. Parece que el poeta quiere destacar el contraste entre el estado del alma del presente y el del pasado (Predmore, 2011: 42). La imagen que se presenta en estos versos está llena de elementos simbólicos: el campo viejo y los olivares representan la tierra y el ambiente familiar de Andalucía; la estrella y la luna simbolizan el cielo y lo celestial. Además, en esta relación peculiar entre la tierra y el cielo, el poeta utiliza también una metáfora marina (*náufrago de la luna*) que intenta sobrevivir en la tierra (Predmore, 2011: 43). Este término marino muestra la idea de que el poeta va hacia el mar, un viaje muy importante que implicará un gran cambio para su vida, por tanto, existe cierto conflicto en su mente. Este conflicto concreto, o mejor dicho, una lucha continua de ese momento, se manifiesta muy claramente en el poema XIII, titulado “Moguer”:

[...].

Un momento, el amor se hace lejano.

No existe el mar; el *campo*

de viñas, rojo y llano,

es el mundo, que el mar adorna sólo, claro

y tenue, como un resplandor vano.

¡Aquí estoy bien *clavado*!

¡Aquí morir es sano!

¡Éste es el *fin ansiado*

que huía en el ocaso!

[...].

Para el poeta, Moguer siempre ha sido un pueblo oasis, la tierra buena y sana; en este poema, expresa con profundidad lo que significa su pueblo natal en su vida (Palau de Nemes, 1957: 194-195). Al estar en Moguer otra vez, en el campo familiar, acompañado por su madre y sus hermanos, el sentimiento del niño del poeta se manifiesta (Predmore, 2011: 43-44). Siente muy bien *clavado* en su pueblo amado y su corazón de niño desea morir allí, porque para él esto es sano y es *el fin ansiado*. En realidad, la felicidad que siente el poeta en su hogar es tan inmensa que por un momento

*el amor se hace lejano y ya no existe el mar.* Parece que el calor de su nido hace que su sentimiento del niño empiece a luchar con su amor del adulto y que en esta lucha se desaparezca el mar, un elemento que simboliza en ese momento el reencuentro con su novia. Según Predmore (2011: 44), “este apego al Moguer de su infancia diluye el amor del hombre por la mujer y explica la tensión y el conflicto psicológicos que constituyen el núcleo del tema central de la obra”. Todo esto se aprecia también en el poema XX, titulado “¡Dos hermanas!”:

[...].

Yo, en un escalofrío sin salida,

Sonríó en mi tristeza y lloro de alegría.

—Dos cables: «Madre, Novia: Moguer, Long Island; Flushing; Naufragué, en tierra, en mar de amor.»

En estos versos, se observa que el poeta está en una condición extrema, en la que se mezclan el miedo y la inseguridad, que no tiene *salida*. Se supone que los dos cables, de su madre y su novia, también le ha causado cierto sufrimiento. Por eso, aunque todavía esté en la tierra (Cádiz), ya ha naufragado en mar de amor. Todas estas palabras, en realidad, revelan el temor y la preocupación del poeta por no poder realizar su amor (Predmore, 2011: 44). En el siguiente poema, el XXI, se muestra obviamente la razón de su ansiedad y su miedo:

[...].

¡Olivos y pinares!

¡Poniente de oro grande!

¡Qué bien, qué *bien* estabais!

...¡Qué bien, que *bien* estáis!

¡Aquí! ¡A ninguna parte  
más que aquí!

—¡Qué *bien*! —

Cae

hacia el mar ya, inefable  
 como una *mujer, madre*  
 de aquí, *hermana, amante*  
 de aquí, la tarde, amor, ¡mi tarde!

Es muy evidente que el poeta tiene cierta dificultad de despedirse de su pueblo, de sus familiares y de su niñez y siente un profundo dolor por tener que enfrentarse con el mundo del adulto. En estos versos, se observan tanto los elementos del campo y de su querido pueblo, *olivos y pinares*, como la metáfora que representa la imagen natural de atardecer, *poniente de oro grande*. Para el poeta, son cosas que han estado y siempre estarán muy *bien* y todo esto le inspira una sensación melancólica y contradictoria. Además, se aprecia también que, para él, su pueblo natal y la naturaleza poseen ciertas características femeninas: *mujer, madre, hermana y amante*. Por lo tanto, se supone que ya no necesita otra mujer para satisfacerle y alegrarle, porque ya está lo suficientemente feliz y contento con lo que ha gozado en su hogar. Este conflicto íntimo es el tema esencial de esta primera parte, o quizás también de toda la obra, que según Predmore (2011: 45), es “la lucha entre el apego del niño a la tierra y el cielo de su temprana existencia y el impulso hacia el amor, la madurez del adulto y la liberación del pasado”. No obstante, en el último poema de esta parte, el XXVI, el poeta expresa explícitamente su amor por Zenobia antes de la partida:

Aun cuando el mar es grande,  
 como es lo mismo todo,  
me parece que estoy ya a tu lado...  
 Ya sólo el agua nos separa,  
El agua que se mueve sin descanso,  
 ¡el agua, sólo, el agua!

En ese momento, enfrente del mar, “el pensamiento del poeta está saturado de amor, y en su éxtasis piensa en su novia y la cree a su lado” (Campoamor González, 1976: 151). Desea ver a Zenobia y para él ya sólo queda el agua que los separa, un agua de un mar grande que se mueve sin descanso y que lo llevará muy pronto a su amor. En ese

tiempo, el mar va adquiriendo nuevos significados para el poeta cuya representación se demuestra de forma explícita en su texto de la segunda parte.

### 3.2. Parte II: El amor en el mar

En la segunda parte de la obra, el poeta expresa sus sentimientos y pensamientos durante su viaje por mar con destino a Nueva York. En la mayoría de los versos de esta parte, destaca lo que el mar significa para él en ese momento (De Javier, 2006: 45). En el poema XXX, titulado “Monotonía”, y el poema XXXVII, el mar se presenta como algo solitario y estéril, sin vida ni compañía (Predmore, 2011: 47-48), por lo cual, le produce al poeta una sensación de tristeza, melancolía y aburrimiento:

El mar de olas de zinc y espumas  
de cal, nos sitia  
con su inmensa desolación.

Todo está igual –al norte,  
Al este, al sur, al oeste, cielo y agua–,  
gris y duro,  
seco y blanco  
[...].

(Poema XXX, Monotonía)

Los nubarrones tristes  
le dan sombras al mar.

El agua, férrea,  
parece un duro campo llano,  
de minas agotadas,  
en un arruinamiento  
de ruinas.  
[...].

(Poema XXXVII)

En ambas poemas, se aprecia que el mar está representado como algo negativo y simboliza la soledad y la ruina. Aquí hay que tener en cuenta que el poeta ha lleva ya varios días solo en el medio del mar. Para él, está en medio de nada, lejos de su casa, y apenas tiene nadie para hablar. El mar es lo único que ve y percibe, sin embargo, siempre es lo mismo y no cambia ni transforma. Partiendo de estos puntos, es fácil de comprender que el poeta muestra la nostalgia por su tierra natal en el poema XXXV, titulado “Nocturno” (Predmore, 2011: 47):

[...].

...Me acuerdo de la *tierra*

–los *olivares* a la madrugada–

firme frente a la luna

blanca, rosada o amarilla,

esperando retornos y retornos

de los que, sin ser suyos ni sus dueños,

la amaron y la amaron...

Mediante de los elementos que representan su hogar, los olivares y la tierra, el poeta expresa su anhelo por regresar a casa, a su tierra donde siempre puede sentir el amor y el calor de su nido. Como expresa en la primera parte de la obra, es un sentimiento del niño que adora su hogar. El conflicto íntimo del poeta se refleja otra vez en sus versos, del poema XXXVIII, titulado “Sol en el camarote”:

*Amor*, rosa encendida,

¡bien tardaste en abrirte!

La *lucha* te sanó,

y ya eres *invencible*.

Sol y agua anduvieron

luchando en ti, en un triste

trastorno de colores...

[...].

En este poema, el conflicto se expresa simbólicamente en términos de sol y agua en el que el sol representa lo que favorece y fortalece el amor del poeta, mientras que el agua del mar simboliza lo desconocido y la negación del amor (Predmore, 2011: 49), un amor que ha experimentado una lucha y se presenta como una rosa florecida e invencible. De hecho, este conflicto interior está presente en casi todos los poemas de esta parte, ya que el poeta está en un largo viaje “sin fin” en el que no es capaz de identificar ni el cielo:

Cielo, palabra  
del tamaño del mar  
 que vamos olvidando tras nosotros.

(Poema XXVIII, Cielo)

Se me ha quedado el cielo  
en la tierra, con todo lo aprendido,  
 cantando allí.

Por el mar este  
he salido a otro cielo, más vacío  
e ilimitado como el mar, con otro  
*nombre* que todavía  
 no es mío como es suyo...  
 [...].

(Poema XXXIV, Cielo)

Se observa que ahora el cielo, que percibe el poeta en el viaje, es como el mar y *del tamaño del mar*, vacío e ilimitado. El poeta no lo conoce ni puede recordarlo, porque no es el mismo cielo que ha experimentado en su tierra natal. Este cielo lo aprecia como algo desconocido y misterioso, con otro nombre que no le pertenece. Es un cielo que posee las mismas cualidades que el mar, extraño y sin vida. En este viaje solitario, descubre que nada es como lo que se ha imaginado:

¡Todo es menos! El mar  
de mi imaginación era el mar grande;

el amor de mi alma sola y fuerte  
era sólo el amor.  
[...].

(Poema XXXIX, Menos)

Los efectos que el mar le produce al poeta son simbólicos y él vive en dos mundos al mismo tiempo, el de su imaginación y el de la realidad exterior. Con respecto a este aspecto, Predmore (2011: 49) expresa la idea de que en ese momento “el mar que tiene que domar es el mar que hay dentro de él”, es decir, el mar de la imaginación del poeta; todas estas proyecciones de su imaginación en el mar, pues, reciben una fuerte y simbólica expresión en el poema XLIV, titulado “¡No!”, donde se perciben claramente las fuerzas opresivas que amenazan e logro de su amor:

El mar dice un momento  
que *sí*, pasando yo.  
Y al punto,  
que *no*, cien veces, mil  
veces, hasta el más lúgubre infinito.

No, ¡no!, ¡¡no!!, ¡¡¡no!!!, cada vez más  
fuerte, con la noche...

Se van uniendo  
las negaciones tuyas, como olas,  
—¡no, no, no, no, no, no, no, no, no, no! —  
y, pasado, todo él, allá hacia el este,  
es un inmenso, negro, duro y frío  
¡no!

Se ve que, durante este viaje, el poeta ha llegado a establecer una comunicación con el mar. Al principio, el mar le dice que *sí*, pero de repente se arrepiente y vuelve a decirle que *no*. Es un no que el mar repite hasta cien y mil veces e incluso le grita, expresado mediante de los signos de exclamación, al protagonista. A través de esta

repetición y el grito constante, se presenta vívidamente la imagen del mar como algo agresivo y violento que asusta y amenaza al poeta. Como señala Predmore (2011: 50), las negaciones del mar se hacen cada vez más fuerte con la llegada de la oscuridad y de la noche. En ese momento, el mar está en “un inmenso, negro, dura y frío”; mientras que el barco viaja hacia el este, el poeta está pasando por una noche oscura e inmensa, sin vida ni esperanza. No obstante, este poema contrasta con el último poema de esta parte, el poema LVI, titulado “¡Sí!”:

Delante, en el ocaso, el *sí* infinito  
al que nunca se llega.  
—¡Síííí!  
Y la *luz*,  
incolora,  
se agudiza, llamándome...

No era del mar... Llegados  
a las bocas de luz que lo decían  
con largor infinito,  
vibra, otra vez, inmensamente débil  
—Síííí—,  
en un lejos que el *alma* sabe alto  
y quiere creer lejos, solo lejos...

Se observa que aquí las confirmaciones de la luz contradicen simbólicamente con las negaciones del mar en el ejemplo anterior. El poeta enfatiza que estas confirmaciones *no era del mar*, porque ya está llegando a la tierra de América y sus días con el mar se acaban. Es muy evidente que aquí la luz simboliza la esperanza y que sus afirmaciones representan su reencuentro con Zenobia que por fin va a realizar. Sin embargo, el alma del poeta tiene cierto miedo a esta luz, la luz de Nueva York, por eso, prefiere estar lejos, solo lejos. Esta alma es su alma del niño dentro de él que todavía no se encuentra preparada para enfrentarse con este nuevo mundo tan distinto de su propia tierra y con la novia que representa una vida nueva (Predmore, 2011: 50). Aunque el viaje haya terminado, el impacto que le ha causado el mar al poeta sigue estando presente en su



mente. Es un mar que, por la percepción y la experiencia del poeta, ha adquirido nuevos significados muy profundos y que a partir de esa época será un símbolo importante en la obra de Juan Ramón Jiménez (De Javier, 2006: 45).

### 3.3. Parte III: América del Este

La tercera parte es la sección más larga de la obra que consta de cien poemas y la mayoría de los poemas en prosa de este libro se encuentra en ella. De hecho, los poemas en prosa ocupan más de la mitad de esta parte y reflejan las experiencias personales del poeta en América del Este. Muchas de estas prosas cuentan la sensación de extrañeza que los Estados Unidos producen al poeta y la dificultad que encuentra para adaptarse a la nueva vida en este país tan “extraño” para él. Debido a la forma de las narraciones de estos textos, Gómez Trueba (2016: 349) clasifica la mayoría de las prosas de esta parte como “microrrelato”, ya que muchas de ellas comparten ciertas características parecidas al cuento. Para comprender bien el tema central y los símbolos cruciales de esta parte, es imprescindible tener en cuenta todo lo diferente en América para el poeta, sobre todo, la lengua:

Como tu nombre es otro,  
cielo, y su sentimiento  
no es mío aún, aún no eres cielo.

Sin cielo, ¡oh cielo! estoy,  
pues estoy aprendiendo  
tu nombre, todavía...

¡Sin cielo, amor!  
—¿Sin cielo? —

(Poema LX, “Sky”)

¡Oh qué cielo más *nuevo*! —¡qué alegría! —,  
más sin nombres...

[...].

del cielo –¡qué alegría! – sin historia

–y salto y palmoreo–,

sin historias.

(Poema LXXIV, “New Sky”)

Cabe destacar que estos dos poemas cuyos títulos son en inglés y en ellos el cielo representa todo lo desconocido de un mundo nuevo y de una realidad muy distinta. De hecho, “no existe realidad alguna, sin que ésta pase por el alma del poeta” (Blasco Pascual, 1982: 157). Para Juan Ramón Jiménez, un poeta sensible y melancólico, el sentido de las cosas está detrás de las palabras y el uso de una lengua diferente ha hecho que las cosas pierdan sus significados. Ahora el cielo, carece del significado y del nombre, no lo conoce ni lo comprende el poeta. Por esta razón, todavía está aprendiendo su nombre para convertirlo en algo “suyo” y para sentirlo con el alma, e incluso ha tenido la posibilidad de imaginar sus significados y la libertad de darle un nombre nuevo:

A través de la palabra nueva –Sky–, libre para Juan Ramón de las connotaciones convencionales que el término *cielo* poseía, obtiene el poeta una visión nueva –sin historia, ni historias– de su referente. [...]. La creación poética lo será ahora de forma mucho más intensa, ya que corresponderá a la propia alma del poeta la tarea de llenar de significado aquellos modos de presencia anejos a la palabra. (Blasco Pascual, 1982: 158)

Se entiende que el poeta no solo ve las cosas mediante de los ojos sino también las percibe a través de los sentidos y de su alma. Como se ha mencionado anteriormente, hablar en otras lenguas le parece falso y teatral al poeta. Por lo tanto, al estar en un país de habla inglesa escuchando continuamente el inglés, necesita dar sus propios valores y significados a los objetos que mira para quitarles esa “falsedad”. La verdad es que además de ese extrañamiento de la realidad significada, provocado por la lengua, el ambiente general de Nueva York, una ciudad demasiado moderna, ruidosa y rápida para el poeta, le causa cierta dificultad para seguir el ritmo y el modo de la vida local:

¿Subterráneo? ¿Taxi? ¿Elevado? ¿Tranvía? ¿Ómnibus? ¿Carretela? ¿Golondrina? ¿Aeropuerto? ¿Vapor? ... No, Esta tarde hemos pasado New York ¡por nada! en rosa nube lenta.

(Poema LXXI, Felicidad)

Broadway. La tarde. Anuncios mareantes de colorines sobre el *cielo*. Constelaciones nuevas: [...].

—¡La *luna*! —¿A ver? —Ahí mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava, baja, roja, ¿no la ves...? —Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna?

(Poema CXI, La luna)

En el poema LXXI, el poeta numera los transportes que observa en la ciudad de Nueva York. De hecho, los transportes públicos en esta gran ciudad son un elemento que aparece con frecuencia en la tercera parte, sobre todo, el *subway*, el *taxi* y la *tranvía*, que representan la velocidad increíble y el ruido constante de la vida urbana. Es muy evidente que el poeta considera insoportable y difícil vivir y moverse allí, ya que ni siquiera puede tener un minuto de tranquilidad para él mismo. En el poema CXI, se aprecian los anuncios con colores en el cielo, un cielo muy diferente de su tierra natal. Estos anuncios luminosos, es decir, la publicidad, no solo simbolizan el comercio y el capitalismo de los Estados Unidos, sino también le impiden gravemente al poeta a contemplar la luna (d'Ors, 1987: 288). El poeta, mediante de los símbolos como la luna y el cielo, expresa su deseo y necesidad de contemplar lo celestial y lo natural. Sin embargo, todo esto no se puede realizar en Nueva York; de ahí que muestre cierto cansancio y una sensación de impotencia frente a esas circunstancias que le rodean. En realidad, el ritmo de la vida en América es tan rápido que incluso su esposa se ha comportado con mucha prisa:

Si corres, el tiempo volará ante ti, como una mariposilla de marzo. Si vas despacio, te seguirá el tiempo, *lentamente*, como un buey eterno.

(Poema CXLIV, Nota a Miss Rápida)

Como indica Predmore (2011: 212) en la nota de este poema, “Miss Rápida” hace referencia a Zenobia por su dinamismo e incansable actividad. Parece que el poeta

moguereño deja esta nota a su esposa para expresarle su deseo de vivir la vida más lentamente con calma y sin prisa. Debido a que todo lo que experimenta en Nueva York durante su viaje de novios ha sido un cambio enorme para él, demuestra en su obra que los cementerios del país son unos de los pocos sitios que considera tranquilos:

[...].

[...]. Así, los sueños de estos muertos se oyen, como si ellos soñaran alto, y su soñar de tantos años, más vivo que el soñar de los muertos de una noche, es la *vida* más alta y más honda de la ciudad desierta.

(Poema LXXXII, Cementerio)

[...].

Dan ganas de alquilar una tumba ¡sin criados! Para pasar aquí la *primavera*.

(Poema CXXVIII, Cementerio alegre)

Otra vez, sí. ¡Y ciento! El mayor atractivo, para mí, de América, es el encanto de sus cementerios sentidos, sin vallas, cercanos, verdadera ciudad poética de cada ciudad, que atan con su *paz* amena y cantada de *pájaros*, en medio de la vida, más que los jardines públicos [...].

(Poema CXL, Cementerios)

A través de estos tres poemas, se ve claramente la pasión del poeta por los cementerios de América. Son lugares con paz que le permiten tener un momento tranquilo, sin ruido ni molestia, para reflexionar y contemplar su entorno. Los cementerios son tan silencios hasta que los sueños de los muertos se oyen y allí, según Predmore (2011: 30), le ofrece la tranquilidad “en contacto íntimo con la naturaleza”. De hecho, quiere “alquilar una tumba” para pasar la primavera, su estación favorita que representa la vida, la energía y la esperanza. Porque allí es la “verdadera ciudad poética” donde los pájaros cantan y se oye todo lo natural e incluso le produce una sensación más agradable que los jardines públicos. Estando en los cementerios, junto con los muertos cuyos sueños se manifiestan, puede huir el poeta de los distintos ruidos y voces de la ciudad moderna. No obstante, durante su estancia en América del Este, ha encontrado unos sitios que le ofrece la alegría:

Desde que está aquí la *primavera*, todas las noches venimos a ver este *árbol* viejo, bello y solitario. Vive en la primera casa de la Quinta Avenida, muy cerca de la que fue de Mark Twain, en este sitio grato en que la iluminación disminuye el gentío, y se sale, como a un remanso, a la noche *azul* y fresca de Washington Square [...].

(Poema CIX, El árbol tranquilo)

Dado que era invierno cuando el poeta llegó a Nueva York, con la llegada de su estación favorita, la primavera, siente muchas ganas de pasear con Zenobia por las calles, sobre todo, los lugares tranquilos. El viejo árbol en este poema representa todo lo agradable de la primavera y, al contemplarlo, el corazón del poeta vuelve a tener la paz y la tranquilidad. Paseado por las casas de la Quinta Avenida, siente mucha calma, ya que es un sitio donde el gentío se disminuye. En ese momento, el poeta y el árbol está tranquilamente en una noche azul. Aquí cabe destacar el símbolo *azul* que representa la felicidad en esta obra. En el poema CXXX de esta parte, con el título “Me siento azul”, el poeta expresa, como señala Maestro (2013), “me siento plenamente feliz”. Porque según este autor, para Juan Ramón Jiménez, el color azul es un atributo o una cualidad que remite a la esencia de una plenitud emocional y psicológica cuya presencia en sus obras tiene siempre un significado metafórico. Gracias a la tranquilidad que siente el poeta con el árbol en la primavera, esa noche le parece azul.

Ha vuelto el *pajarillo* a mi ventana, en la que pienso, ahora, solo con la tarde; el cantorcillo se hincha, se dilata, se hace junto a mí como otra New York *ideal* de ilimitadas márgenes de *oro*, la New York verdadera que viene bien a mi corazón. El amor ¿no se fue ya? [...].

(Poema CXXXV, Elegía. II. *Por la tarde*)

El poeta es sensible a las realidades invisibles y se mantienen constantemente alerta a las posibles modificaciones de la ciudad (Predmore, 2012: 31). También da la importancia siempre a lo natural y lo vivo, en este caso, el pajarillo y el sol, representado como *oro*. En su mente, existen siempre las imágenes ideales de las cosas. En este poema, la ciudad de Nueva York se presenta como otra ciudad, la ideal, que

viene bien a su corazón. A su juicio, es la verdadera Nueva York y en esa tarde siente como si estuviera allí, en una ciudad distinta y al mismo tiempo perfecta. En realidad, se observa que el poeta experimenta continuamente una transformación del estado de ánimo durante su estancia en América. Tanto las impresiones que tiene sobre los Estados Unidos como los impactos que le han causado durante ese tiempo son muy importantes para su vida y sus futuras obras. Todo lo que percibe y define el poeta en las ciudades estadounidenses, tan diferentes de las de su patria, le ha penetrado e influido y llevará siempre estas imágenes en el fondo de su corazón.

### 3.4. Parte IV: Mar de retorno

En la cuarta parte de la obra, el poeta se dedica a sus poemas otra vez en el barco durante su viaje de regreso a España y vuelve a utilizar el mar como un símbolo para expresar sus sentimientos íntimos. A diferencia de la segunda parte, esta vez el mar, adquiriendo nuevos significados, no se presenta como lo aburrido sin vida, sino una mezcla de todo lo que siente y reflexiona el poeta (De Javier, 2006: 46). Esta parte inicia con el poema CLVII, titulado “Nostalgia” que expresa una condición momentánea de paz y de reposo (Predmore, 2011: 52):

El *mar* del corazón late despacio,  
en una *calma* que parece *eterna*,  
bajo un cielo de olvido y de consuelo  
en que brilla la espalda de una estrella.

Parece que estoy dentro  
de la mágica gruta inmensa  
de donde, ataviada para el mundo,  
acaba de salir la *primavera*.  
[...].

En este poema, “el mar tranquilo de la imaginación del protagonista se destaca en fuerte contraste con otras actitudes en las cuales el alma es atormentada por dudas y

temores” (Predmore, 2011: 52). *Bajo un cielo de olvido y de consuelo*, en una calma eterna, el poeta es capaz de enfrentarse con sus problemas y sus anhelos. Parece que tiene el deseo de participar en la primavera, como lo señala Predmore (2011: 52), “su primavera de amor y madurez”. En ese momento, como un hombre recién casado, el poeta está preparado para empezar una nueva vida como adulto en España. No obstante, su corazón de niño y su nostalgia por la niñez también se manifiestan en este proceso de lucha y conflicto:

...Lo recuerdo, de pronto,  
como un niño asustado  
que se ha ido muy lejos, por el *bosque*,  
se acuerda de su *casa*.

¡Oh *memoria*, memoria  
necia, vieja pesada y *habladora*,  
isla de *llanto* y *cobardía*!

(Poema CLXVII)

Se aprecia que la nostalgia del poeta por el pasado le molesta y le hace sentir impotente como *un niño asustado* que se pierde en el bosque. En efecto, *niño* es un elemento que aparece con frecuencia a lo largo de esta obra y representa muchas veces el afán del poeta por su hogar. Siente que está lejos de su casa, porque *se ha ido muy lejos*, física y psicológicamente. Por lo tanto, la vieja memoria le tortura constantemente contándole cosas del pasado, le hace llorar y le quita la fuerza para seguir luchando. Aunque se siente perdido en los momentos difíciles, nunca se ha olvidado de su objetivo en el principio y pone de manifiesto explícitamente su verdadero motivo del viaje en el poema CLXXV, titulado “Partida”:

Hasta estas puras noches tuyas, mar, no tuvo  
el alma mía, sola más que nunca,  
aquel *afán*, un día presentido,  
del partir sin razón.

Esta portada  
de camino que enciende en ti la *luna*  
con toda la *belleza* de sus siglos  
de castidad, blancura, paz y gracia,  
la contagia del ansia de su claro  
movimiento.  
[...].

¡Magia, deleite, más entre la sombra,  
que la visión de aquel amor soñado,  
alto, sencillo y verdadero,  
que no creímos conseguir; tan cierto  
que parecía el sueño distante!  
[...].

La personalidad poética, durante *estas noches puras*, ha recobrado su anterior deseo de partir en busca de belleza celestial (Predmore, 2011: 54). Aunque parece que ha sido una partida *sin razón*, es decir, irracional, el poeta en realidad tiene una idea muy clara de lo que siempre ha querido lograr: reunirse con su amada Zenobia. Este afán por su amor, el amor soñado, le ha inspirado la determinación y la fuerza para partir. Durante este viaje tan largo, aunque se ha ido muy lejos, se ha encontrado con todo lo bello, lo celestial y lo hermoso cuya representación en este poema es la *luna*. Por fin, el poeta se ha reunido con su amor, un amor que incluso antes no creía conseguir, y todo esto le ha parecido como un *sueño distante* al poeta. En este viaje de vuelta, en el mar de retorno, el poeta ha tenido mucho tiempo para reflexionar y en muchas ocasiones le da nuevos significados al mar:

¡Oh *mar*, cielo *rebelde*  
caído de los cielos!

(Poema CLXIV)

En estos dos versos, el poeta enriquece el simbolismo del mar dándole un sentido mitopoético: el mar, como Lucifer, es un gigante vencido, desterrado de los cielos (Predmore, 2011: 58). Este breve poema muestra una realidad propia del poeta y



representa el mar como lo celestial, como los cielos, pero al mismo tiempo rebelde y se ha caído presentándose delante de los ojos del poeta. Mientras el mar de la segunda parte es como una fuerza opresora expresada mediante de imágenes de esterilidad y desolación, el mar de esta parte es salvaje y humanizado actuando como una fuerza liberadora para sacudir al protagonista hacia el mundo real y humano (Predmore, 2011: 59). De hecho, en esta cuarta parte, se observan varios poemas que demuestran la transformación psicológica del poeta:

Vamos entrando en *oro*. Un oro puro  
nos pasa, nos inunda, nos enciende,  
nos eterniza.

¡Qué *contenta* va el *alma*  
porque torna a quemarse,  
a hacerse esencia única,  
a transmutarse en cielo alto!

...Sobre el mar, más azul, el sol, más de oro,  
nos libra el alma, nos dilata  
el corazón tranquilo  
hasta la plenitud de lo increado.  
[...].

(Poema CLXXXII, Oro mío)

Por doquiera que mi *alma*  
navega, o anda, o vuela, todo, todo  
es suyo. [...]  
[...].

¡Oh, qué *serena* el *alma*  
cuando se ha apoderado,  
como una reina solitaria y pura,  
de su imperio infinito!

(Poema CLXXXIII, Nocturno)

En la nota del poema “Oro mío”, Predmore (2011: 245) señala que este *oro* hace referencia a la *joya secreta* del niño en el poema VI, titulado “Soñando”, de la primera parte: *Y el niño llora y huye / [...] / ¡En sus manos / lo lleva! / No sabe lo que es, mas va a la aurora / con su joya secreta*. Cuando el poeta todavía estaba en España, acababa de tomar la decisión de irse a Nueva York para su boda, tenía un conflicto enorme en su corazón y guardaba una joya perteneciente a su niñez, aunque no sabía con certeza lo que era. No quería entregar esa joya al mundo exterior, al mundo del adulto. Se sentía como “un niño que quiere permanecer en el pasado” (Urrutia Gómez, 2017, 39:11-39:16). Sin embargo, en los dos poemas precedentes, se aprecia un proceso gradual de transformación espiritual del poeta que conduce a la liberación de su alma (Predmore, 2011: 59). Ahora el alma, liberada y apoderada, está contenta y serena. En ese momento al poeta, que por fin está tranquilo, el mar es más azul y el sol está más de oro. Respecto de esta transformación crucial de su vida del adulto, el poeta también pone de manifiesto la resolución final de su conflicto interior, en tono triunfal, en unos de los últimos poemas de esta parte (Predmore, 2011: 59), dedicado al mar y al amor:

Verdad, sí, sí; ya habéis los dos sanado  
mi locura.

El mundo me ha mostrado, abierta  
y blanca con vosotros,  
la palma de su mano, que escondiera  
tanto, antes, a mis ojos  
abiertos, ¡tan abiertos  
que estaban ciego!

¡Tú, *mar* y tú, *amor*, míos,  
cual la tierra y el cielo fueron antes!  
¡Todo es ya mío *¡todo!* digo, nada  
es ya mío, *nada!*

(Poema CXCI, Todo)

Como afirma Predmore (2011: 59), este poema constituye un excelente resume del dilema de personalidad y su dramática resolución: la *locura* del protagonista ha sido curada por el mar y por el amor. Es una locura provocada por el corazón del niño del poeta y ahora tanto su corazón como su alma están sanos y tranquilos. Sus ojos de adulto, que ya no son ciegos como antes, pueden ver y percibir la hermosura y la belleza de un nuevo mundo. En ese tiempo, el mar y el amor han sustituido el lugar que antes ocupaban la tierra y el cielo, su tierra natal de Andalucía y el cielo sereno de su pueblo Moguer. Frente a la madurez, el mente del poeta ya está preparada para empezar una nueva vida en España con su esposa y lleva toda esa alegría y satisfacción al puerto de Cádiz.

### 3.5. Parte V: España

La quinta parte de esta obra, la más corta, que contiene veinte poemas, también se considera como la última parte del “diario íntimo” de Juan Ramón Jiménez. En esta parte se manifiesta explícitamente una madurez espiritual del poeta que contrasta enormemente con el tono de la primera y la segunda parte. Después de llegar a su tierra, visita su pueblo natal con placer y alegría. Sin embargo, esta visita final a Moguer y a su madre ya no resucita más las obsesiones infantiles como en su visita en la primera parte, sino que se refleja en sus versos una nueva actitud madura destacando el sentimiento y el cariño por su querida madre con la nueva experiencia de tierra y de mar (Predmore, 2011: 60):

Te digo al llegar, *madre*,  
que tú eres como el mar; que aunque las olas  
de tus años se cambien y te muden,  
siempre es igual tu sitio  
al paso de mi *alma*.

No es preciso medida  
ni cálculo para el conocimiento  
de ese cielo de tu alma;

el color, hora eterna,  
la luz de tu poniente,  
te señalan ¡oh madre! entre las olas,  
conocida y *eterna* en su mudanza.

(Poema CCVII, Madre)

El poeta recurre por primera vez a su hallado símbolo del mar en un poema dedicado a su madre y escrito en Moguer a su regreso (Palau de Nemes, 1957: 200). Es una nueva visión del mar que ha adquirido el poeta durante sus dos viajes por mar. Como lo afirma Campoamor González (1976: 155), es un saludo fragante, todo canción, en el que elevando a la inmensidad del océano su cariño filial hace el cariño de su madre inmenso como el mar. Ahora el mar, en este poema, representa todo lo cariñoso y lo familiar. Aunque se haya ido lejos de su casa, una y otra vez, su madre siempre está en el mismo sitio y existe eternamente para él y para su alma. Por esta razón, no es difícil de comprender la partida de su hogar, varios días después, le causa ciertos dolores:

¡Qué bien le viene al corazón  
su primer nido!  
¡Con qué *alegre* ilusión  
torna siempre volando a él; con qué descuido  
se echa en su fresca ramazón,  
rodeado de fe, de paz, de olvido!

...¡Y con qué desazón  
vuelve a dejarlo, pobre y desvalido!  
¡Parece que, en un trueque de pasión,  
el corazón se trae, roto el nido,  
que se queda en el nido, roto el corazón!

(Poema CCIX)

Es un poema, dedicado también a su madre, escrito en el día de su partida de Moguer con paso por Sevilla en camino de Madrid. Con estos versos, el poema expresa su amor profundo por su pueblo subrayando que es un lugar que siempre le viene bien a su

corazón. Aunque se haya ido muchas veces y tenga que macharse de nuevo en ese día, destaca una ilusión alegre y constante de querer regresar a su casa. Por este motivo, le duele mucho despedirse de sus familiares y su corazón se queda roto en el nido. No obstante, su alma de adulto vence, poco a poco, todos estos sentimientos dolorosos y melancólicos. En su poema de despedida definitiva de Andalucía, escrito en el tren de Sevilla a Madrid, se manifiesta otra vez la actitud del adulto, libre de los lazos obsesivos con el pasado (Predmore, 2011: 61):

¡Oh, qué *verde* te quedas  
atrás, Andalucía,  
qué blanca entre tus agrias  
viñas!

Los altos miradores,  
en donde el sol complica  
*colores* de cristales  
—malva, rosada su cal nueva—,  
te miran tu *alegría*.  
—En todos está mi *alma*  
con la veleta, arriba,  
arriba.  
[...].

(Poema CCXI, ¡Adiós! Soñando, en el tren)

Como opina Predmore (2011: 61), la despedida de Andalucía en la primera parte es lenta, penoso y aterradora, sin embargo, este *adiós* del poeta en la quinta parte es alegre. En ese tiempo, Andalucía, que se queda atrás de ellos, se presenta todo *verde*. El alma del poeta está, en un momento, en todo lo natural y lo colorado y se aprecia también la esperanza por la futura vida en Madrid. De hecho, la felicidad del poeta y todas estas sensaciones serenas y poéticas se mantienen hasta el último poema de esta sección:

¡*Sencillez*, hija fácil  
de la *felicidad*!

Sales, lo mismo,  
por las vidas, que el sol de un día más,  
por el oriente. Todo  
lo encuentras bueno, bello y útil  
como tú, como el sol.

¡Sencillez pura  
fuente del prado tierno de mi *alma*,  
olor del jardín grato de mi *alma*,  
canción del mar tranquilo de mi *alma*,  
luz del día sereno de mi *alma*!

(Poema CCXVII, Sencillez)

En este último poema del “diario íntimo” del poeta, se expresa bellamente la aceptación e integración serenas del nuevo mundo de experiencia (Predmore, 2011: 62). En este nuevo mundo, acompañado con la nueva vida, la felicidad está relacionada de manera inherente con la sencillez. Durante todo el viaje, mediante de su profundo amor a Zenobia y del contacto con el mar y el cielo, el poeta no solo ha experimentado lo increíble y lo inefable, sino también los recrea y reproduce con palabras exactas en su *Diario*. Ahora, al llegar a Madrid, está sencillamente feliz y contento, y su alma, serena y tranquila.

### 3.6. Parte VI: Recuerdos de América del Este escritos en España

En la última parte de esta obra, Juan Ramón Jiménez describe los recuerdos de su viaje en América del Este y casi todos los poemas en ella están en prosa. Tal como se indica en el libro de Núñez Ramos (1998: 130), “el poema en prosa asume el riesgo de hacer sensible su oralidad sin recurrir al verso y a la tensión característica entre métrica y sintaxis”. Según este autor, la ausencia de rimas y la disposición sobre la página impiden la aprensión del poema en prosa como versos; no obstante, aún se encuentran unos estímulos métricos suficientes para que el sonido no se deje absorber por el sentido.

En efecto, aunque esta sección no forma parte de su “diario íntimo” como las primeras cinco partes, cabe destacar algunos puntos fundamentales. Por un lado, se

aprecian el estilo propio y elementos típicos del poeta y, por otro lado, estamos ante unas experiencias y sucesos importantes en los Estados Unidos que le han causado un gran impacto para su vida y sus obras. Uno de los aspectos más destacables que se manifiestan en esta parte es la traducción de otras obras. De hecho, en el primer poema de esta parte, el CCXVIII, titulado “De Emily Dickinson (Amherst, Mass, 1830-1886)”, el poeta ha puesto tres poemas de esta poeta estadounidense, traducidos por él mismo. Aquí se presenta el primero de ellos:

El Alma que tiene Huésped  
rara vez sale de Sí.  
Más Divina Compañía  
quita la necesidad;  
y cortesía prohíbe  
que salga de Él el Señor,  
mientras el Rey de los Hombres  
está de visita en Él.

Como ya pone de manifiesto Rubio Tovar (2013: 228), “una de las razones [...] que convierten *Diario de un poeta recién casado* en uno de los libros mayores de Juan Ramón es la integración en la propia escritura de poemas ajenos”. A lo largo de toda esta obra, se observan la aparición de los versos de otros poetas, españoles o los de otros países. Cuando los versos extranjeros aparecen, normalmente los traduce al español, aunque en algunas ocasiones los deja intocados, es decir, pone directamente las frases en su lengua original que en este caso es el inglés. En este ejemplo presentado arriba, se ve que el poeta ha traducido los poemas de Emily Dickinson al español y, en su proceso de traducción, ha mantenido las letras mayúsculas del texto original. De hecho, Juan Ramón Jiménez considera la traducción como parte de su propia obra (Rubio Tovar, 2013: 229) y esta peculiaridad está presente en varios poemas de este libro. A través de esta manera, el poeta ha bien expresado su pasión y su interés por la poesía extranjera y al mismo tiempo pone de manifiesto los valores que admira en ella, ya que durante esa época la poesía y la literatura americanas han influido en él.

Otro aspecto muy importante que hay que tener en cuenta es la crítica del poeta hacia algunos fenómenos estadounidenses. Como apunta d'Ors (1987: 292), frente a los vicios manifestados en la sociedad americana, el poeta moguerense ha creado unos poemas de sátira social para destacarlos y criticarlos; por ejemplo, la ignorancia, el esnobismo, la falsedad, la falta de sentido del ridículo, el mal gusto, etc. En el poema CCXXVI, titulado "Colony Club", se aprecia claramente su burla hacia las personas "horribles" presentadas delante de sus ojos:

Se encoje uno sin querer, entrando. Pero... ¿aquí vamos a tomar el café, con tantos *loros*? ¡Que se viene el techo abajo, por Dios!...

Una *lorería* de todos los colores posibles e imposibles, pesadilla de una señora nostálgica de un trópico malo, vuela por el *falso* verde de metal de un jardín [...].

Es muy evidente que el poeta no está a gusto en ese *Club* a causa de su ambiente y de la gente de allí. Son un conjunto de personas habladoras, *loros*, con cualidades extrañas, *todos los colores posibles e imposibles*. Estas impresiones, que ha tenido el poeta, han sido tan fuertes hasta que las recuerda claramente incluso cuando ya está en España y escribe este poema en prosa para expresar sus opiniones negativas hacia ese lugar. A Juan Ramón, no le gustan nada lo artificial y lo falso, por eso, señala su desprecio para estos vicios. En realidad, el mismo tipo de desprecio también se observa en el poema CCXXXI, titulado "¡Dulce 'Long Island'...!". Este poema en prosa, como afirma d'Ors (1987: 293), "comienza con un canto lleno de lirismo a la belleza de aquella isla, belleza visible no sólo en su paisaje natural, sino también en sus 'bibliotequitas aldeanas bajo los árboles', sus cementerios y sus 'carretera finas como la planta de los pies', pero, de pronto, el poeta se pregunta":

[...].

Long Island, isla dulce; ¿por qué, en tu sitio mejor, Mr. T-i ha levantado esa casa terrible de hierros, mármoles y cristales, galería policromas y osos blancos por docenas, dragones espantosos y retortas –¡oh fuentes!–, ruinas de Pompeya y restos de terremoto de iluminadas Mesina, anclas y malaquitas, loros disecados y armaduras, columpios de bronce y cuadros de opio, divanes turcos y pianolas; dulce Long Island?



[...].

Como se puede apreciar, el poeta desprecia las decoraciones exageradas de esa casa y cree que su existencia destruye la bella imagen de Long Island. Para el poeta, es una isla hermosa que debería estar tranquila e integrada con la naturaleza. Sin embargo, el exceso de las galas del mal gusto ha arruinado el *sitio mejor* de la isla. Además de lo artificial y lo ridículo que siente el poeta, destaca también en esta parte su agobio por las grandes distancias de la ciudad de Nueva York:

–¡No puedo más!

–¡Hasta la *luna*, solo!

–¿Hasta la lunaaaa...?

–¡Sí! ¡Solo toda la Quinta, y ya estamos!

(Poema CCXXXIII)

La Quinta es una de las avenidas más importantes de Nueva York y allí el poeta se siente molesto por su distancia tan larga. Le cuesta andar tan lejos como si tuviera que ir a la luna, ya que las calles urbanas son tan distintas como las de su tierra natal. Los ruidos constantes, los anuncios mareantes, la multitud de gente y las grandes distancias, todo esto le ha producido mucha dificultad para moverse en la ciudad.

Esta última parte de la obra, pues, presenta de forma vívida la memoria del poeta de su estancia en los Estados Unidos, muchas veces con cierto sarcasmo y un humor juanramoniano. A través de estos poemas, la mayoría en prosa, se comprenden los sentimientos de Juan Ramón que ha cobrado durante ese viaje, uno de los marcados con más importancia en su vida. Aunque presenta casi siempre las imágenes de América del Este con cierta extrañeza, también le ha dado muchos significados profundos, ya que el país se eleva a símbolo de la modernidad en su época.

## ANEXO 1 (B)

### Versión china de “Prólogo para los lectores chinos”

#### 致中国读者的《序言·导读》

##### 1. 诗人生平简介

如果我必须从本世纪选出一位最杰出的诗人，我会说是胡安·拉蒙。这不是因为他对（西班牙）后期的诗歌作品所做出的贡献（……），更是因为他的作品从根本上影响了（西班牙）二七代文化运动的发展并使其多样化，堪称一个时代的先驱。（Francisco Brines, 请见：Campoamor González, 2001: 13）

##### 1. 1. 童年与青少年

胡安·拉蒙·希梅内斯（Juan Ramón Jiménez），1881年12月23日生于西班牙韦尔瓦省的莫格尔村庄。他是 Víctor Jiménez y Jiménez 先生与 Purificación Mantecón y López-Parejo 女士的第三个儿子（Campoamor González, 2001: 21）。据诗人自己所言，他儿童时期的生活总是乏味无趣。1891年8月25日，他参加了韦尔瓦的初级教育考试，正式成为了一名中学生。据胡安·拉蒙·希梅内斯所说，当时的学校在大海上方，四周环绕着大公园（Campoamor González, 2001: 25）。那段时光的回忆在往后“使诗人能够塑造一座神秘小镇的画面，充满光芒与遥远的声音，当时的生命是简单愉悦的”（Urrutia Gómez, 1986: 332）。1896年6月19日与25日，他参加了考试，并获得高中学位。在收到高中的文科学位后，他回到了心爱的家乡莫格尔，这个村庄对他而言是永远的家园与避风港。

此时，胡安·拉蒙·希梅内斯对于艺术的爱好与才能展现了出来，于是他决定去塞尔维亚学习绘画。在塞尔维亚的第一年，他全心投入到绘画中，然而，

不久后便醉心于阅读写作；1898 年的三月他已正式成为“文学协会”的会员，并开始将他的诗句寄往韦尔瓦和塞尔维亚的报社（Campoamor González, 2001: 31-38）。尽管在 1899 年的五月注册了大学的语言学专业，但不久之后他便放弃了学业了。在 1900 年年初的冬末，几位塞维利亚记者聚集在“图书馆”文人艺术家协会，并为胡安·拉蒙·希梅内斯办了一场小型的文化活动，这位诗人也利用了这个机会朗读了他的诗集《云》中的诗句（Campoamor González, 2001: 40）。

## 1.2. 作为诗人的人生

自从胡安·拉蒙·希梅内斯第一次向《新生命》杂志社寄出自己的诗之后，这一杂志便开始刊登他所有的文章（Campoamor González, 2001: 40）。1900 年 4 月 4 日，在收到了诗人 Villaespesa 的邀请后，他抵达马德里，并在那里认识了作家 Rubén Darío, Valle-Inclán 和 Azorín（Campoamor González, 2001: 41-42）。这一年，他出版了自己最早的两本书：《紫色的灵魂》（紫罗兰的灵魂）与《白荷》（白睡莲）。书中大部分的诗句都是献给他当年的好友的，如：Manuel Machado, Villaespesa, Rubén Darío, Valle-Inclán, Salvador Rueda……（Campoamor González, 1976: 52）。

1900 年 7 月 3 日，诗人父亲 Víctor Jiménez 先生的意外辞世给他带来极大的悲痛。1901 年 5 月 8 日，胡安·拉蒙·希梅内斯住进了一家法国疗养院 Santé du Castel d' Andorte，并在那里待了四个月。九月初回到西班牙后，他转进了马德里的一家疗养院 Sanatorio del Rosario de las Hermanas de la Caridad de Santa Ana。在修养的这段时间里，诗人仍不断写作，并在 1902 年和 1903 年分别出版了《诗韵集》（诗歌集）与《悲哀的咏叹调》（悲情咏叹调）（Campoamor González, 2001: 50-51）。《悲哀的咏叹调》是一部忠于传统格律诗的诗歌作品，在当时获得了极大的成功。1905 年年初，他回到了他的村庄莫格尔，并在动身前往马德里之前发表了一本新书《遥远的花园》（1904）。

在莫格尔的停留让诗人再次感到喜悦，也因此带着深刻的灵感继续创作。在 1908 年至 1913 年期间，胡安·拉蒙·希梅内斯共出版了十部诗歌作品：《纯粹的挽歌》（纯洁的悲歌）（1908）、《绿叶》（1909）、《温和的挽歌》（1909）、《春之组曲》（1910）、《悲哀的挽歌》（1910）、《牧歌》（1911）、《有声的孤独》（1911）、《神奇和悲伤的诗》（1911）、《忧郁》（1912）与《迷宫》（1913）。“莫格尔景色的魅力将胡安·拉蒙带入春季，也或许正因此，他带着如此的欢快再次投入于他的诗句中”（Campoamor González, 2001: 55）。事实上，在那几年，诗人与小银建立了深厚的友谊；那是一只小毛驴，总是陪同他往返莫格尔与富恩特皮纳，或是在去原野的路上与他作伴（Campoamor González, 2001: 56）。《小银和我》出版于 1914 年，是莫格尔的抒情写照，其价值正如 Solano（2010）所言：这本书汇集了友谊、陪伴、回忆与死亡的真实意义，同时也深刻反映了人生中的痛苦、悲哀、感性，以及社会的不公。

### 1.3. 与 Zenobia 的相遇和人生

1913 年年初，胡安·拉蒙·希梅内斯回到了马德里（Campoamor González, 2001: 58），开始了在“学生公寓”的生活，那里曾居住过许多优秀的西班牙文人与艺术家（Palau de Nemes, 1957: 176）。住进公寓的数月前，在一次学术会议上，诗人认识了 Zenobia Camprubí Aymar（Campoamor González, 1957: 176）。Zenobia 于 1887 年 8 月 31 日出生在巴塞罗那省的马尔格拉特市；她的父亲是西班牙人（Raimundo Camprubí 先生），母亲是波多黎各人（Isabel Aymar 女士）。胡安·拉蒙·希梅内斯爱上了这位具有北美文化背景的女孩，她既聪明用功，又有一颗天生喜乐的心。不久后，诗人便征服了她的芳心。1915 年 9 月 6 日，他正式在信中向 Zenobia 求婚（Campoamor González, 2001: 62, 67）：

我们必须尽快结婚。你不知道这将带给我多大的平静、力量、安宁与时间。思想你的存在对我而言是必需的，Zenobia，没有你的人生缺少生命的活力。若早晨能在你身旁醒来，世界对我而言便焕然一新！（……）

1916 年 1 月 20 日，胡安·拉蒙·希梅内斯从加的斯港口上船前往纽约去与 Zenobia 汇合，两人于 3 月 2 日在纽约 Saint Stephen 天主教堂结婚（Campoamor González, 2001: 70）。在美国东岸的旅程中，诗人在诗歌与散文中记录下了自己所有的感受，这些篇章出现在了 1917 年出版的诗集《一个新婚诗人的日记》中。当他们回到了西班牙后，便开始了一段新的人生：胡安·拉蒙·希梅内斯自愿地将自己与世隔绝，Zenobia 为丈夫料理家务，并为他的写作灵感营造一个必要的温和氛围和私密空间（Campoamor González, 2001: 72-73）。

诗人全神贯注地工作，妻子无私的精神支持，使他在新婚的生活中进行了大量创作；在短短的几年中，他出版了七本书：《夏季》（1916）、《诗选集》（1917）、完整版的《小银和我》（1917）、《精神的十四行诗》（1917）、《一个新婚诗人的日记》（1917）、《永恒》（1918）与《石与空》（1919）。除了这些作品，胡安·拉蒙·希梅内斯与 Zenobia 还共同完成了一项任务：“印度诗人泰戈尔的部分作品的西班牙语翻译；也多亏了 Zenobia 在 1915 年出版的译诗《新月》，这名印度诗人在西班牙才得以认识”（Campoamor González, 2001: 78）。两人一起翻译了近三十本泰戈尔的书籍，其中包括了抒情诗、戏剧诗、戏剧与格言。至于合作的方式，Zenobia 先将英语译本忠实地翻译成西班牙语，胡安·拉蒙再通过英语或法语的译本将这些译文润色、甚至重新创作。

#### 1.4. 杂志、书刊，以及更多作品

在 1922 年，胡安·拉蒙·希梅内斯出版了《第二版诗集》；1923 年，他的另一部诗集《诗与美》面世。然而，在之后的几年，诗人并没有再出版新的书籍，而是全身心投入到书刊、报纸与杂志中（Campoamor González, 1976: 209）。

在 1921、1925 与 1927 年，他分别创立了《目录》、《是》与《规律》（又译为《定律》）的杂志（期刊）；这些杂志由当时著名的作家与诗人共同创作发表，例如：Azorín、José Ortega y Gasset、Antonio Machado 与 Manuel Machado（Campoamor González, 2001: 82）。

大约在 1930 年，诗人再次投入到诗集作品的出版中。因此，在 1934 年 3 月，胡安·拉蒙·希梅内斯发表了自己一系列的书目，共有二十一册，其中七册为诗句（《歌谣》（八音节诗）《歌曲》《停留》《长句诗》《自由体诗》《杂记诗》与《裸诗》），七册为散文（《散文诗句》《传奇》《旅行与梦》、《写照》《漫画》《杂记诗》与《批判》），余下的七册为前十四册的补充（《剩余》《翻译》《早晨的父亲》《艺术于我》《自我评判》《书信》与《总的补充》）（Campoamor González, 2001: 90, 92）。

### 1.5. 战争中离去

由于西班牙内战的爆发，胡安·拉蒙·希梅内斯准备前往美洲大陆。希梅内斯夫妇于 1936 年 8 月 26 日离开西班牙，登上前往纽约的轮船，并开始了在波多黎各的生活。在战争中离开自己的祖国，这令诗人无比悲伤。再一次坐船前往美国，宛若 20 年前的旅程，然而这一次的情况却截然不同。此刻，他带着沉重悲伤的心情离开西班牙，并告别身边心爱的人。

9 月 1 日，二人抵达了纽约港口，在短暂的停留后，便在 29 日到达波多黎各（Campoamor González, 2001: 98-100）。尽管远在国外，但是胡安·拉蒙·希梅内斯仍继续致力于文学创作，并展开了一些关于文学的会议。事实上，诗人的到来，造成了波多黎各全岛的“文艺抒情轰动”。在 1936 年 11 月，他出版了一本儿童诗集，其中汇集了岛上最著名的作家们的作品。同时，诗人还与年轻的大学生，以及学校的孩子进行交流（Campoamor González, 2001: 101-102）。

11月24日，胡安·拉蒙与 Zenobia 离开了波多黎各，前往古巴，并在首都哈瓦那再次造成了一次文化性的轰动（Campoamor González, 2001: 101-102）。在古巴西语文化协会的邀请后，诗人将自己在波多黎各讲授过的会议重新在当地举办一次。虽然他与妻子在古巴忙于工作，并积极参加各种文化社交活动，西班牙传来的关于内战的消息仍令他感到痛心。事实上，战争的持续使他内心严重受伤，他也因此生活在悲哀的思绪中（Campoamor González, 2001: 108）。

1938年8月23日，希梅内斯夫妇坐船前往纽约。在那里，胡安·拉蒙·希梅内斯实现了自己的一些梦想：再次造访美洲西班牙协会、在卡内基大厅聆听交响乐表演……同年11月30日，二人重返古巴，停留了八周后便移居美国佛罗里达州的克勒尔盖布尔斯市（位于迈阿密-戴德县）（Campoamor González, 2001: 109-110）。诗人开始在克勒尔盖布尔斯市进行文学作品创作，并于1940年1月15、16与17日在迈阿密大学举办了三场会议：“诗歌与文学”“贵族阶级与民主主义”与“西班牙文学家 Ramón del Valle-Inclán”（Campoamor González, 2001: 111-115）。他还在这所大学教授西班牙当代诗歌的课程。Zenobia 同时也在迈阿密大学继续深造，然而在1940年因为胡安·拉蒙的病情而放弃了学业（Campoamor González, 2001: 116）。

在古巴和波多黎各的时候，诗人几乎只进行散文写作；而在克勒尔盖布尔斯，他有更多的时间与精力重拾诗歌创作。在1939至1942年间，他书写了《克勒尔盖布尔斯的歌谣》，并于1948年出版此书；这段时期发表的作品还有：《三个世界的西班牙人》（1942）《民歌诗集节的声音》（1945）与《伴随新光歌曲的季节》（1946）（Campoamor González, 2001: 119）。1943年，胡安·拉蒙·希梅内斯在墨西哥的《美洲期刊》中发表了长篇诗《空间》（共500句诗句）的第一段。然而《空间》的最终定稿却是在1954年4月28日才第一次发表于《西班牙诗歌》的杂志上（Palau de Nemes, 1957: 317）。在这部作品中，诗人用深刻的独白，将自己清醒的脑海中一切的思想与情绪都释放出来。另一部同时时期的重要作品还有《时间》：以奇特的“对话交流”写作风格，抒发了诗人对文学与政治的见解（Campoamor González, 2001: 121）。

1943年3月，希梅内斯夫妇出售了克勒尔盖布尔斯的房子，并搬到华盛顿，居住在 Dorchester House 酒店公寓。在华盛顿，胡安·拉蒙·希梅内斯开始参

加一系列关于“西班牙与拉美比较文学”的学术谈话。1944年1月，Zenobia 被马里兰大学聘用为访问讲师，向士兵们教授西班牙语课程；同年9月，进入这所大学的“欧洲历史文化学院”，成为了一名正式的西班牙语老师。两人在华盛顿的生活相当充实，但也同时更为艰辛；他们在那里度过了好几年，直到胡安·拉蒙的病情迫使他们在1951年再次搬回波多黎各（Campoamor González, 2001: 112, 124）。

### 1.6. 波多黎各的最后岁月

1951年3月21日，胡安·拉蒙与 Zenobia 返回了波多黎各。尽管诗人病情严重，Zenobia 仍深信他会很快康复，因为当时在岛上住着一些胡安·拉蒙的医生朋友，有西班牙的，也有波多黎各的（Campoamor González, 1976: 270）。当时，在医生问诊时，诗人始终坚信自己的死亡即将来临。同年11月，医生却检查出 Zenobia 患有子宫癌，12月31日 Meigs 医生为她在波士顿的 Massachusetts General 医院动了手术（Campoamor González, 2001: 139）。当时她很快便康复了，但是癌症于1953年再次复发，这导致她需要进行为期一个月的放射治疗；这时的胡安·拉蒙·希梅内斯也在1954年的秋天再次病倒，接受了长达四个月的住院治疗（Campoamor González, 2001: 144-145）。

1956年的夏天，Zenobia 又一次在波士顿入院；不幸的是，他们被告知这次她将不会痊愈（Campoamor González, 2001: 150）。1956年10月25日，胡安·拉蒙·希梅内斯获得了诺贝尔文学奖，并接到来自斯德歌尔摩的领奖邀请。然而，诗人却是在最沉重的情绪中接到这个好消息：

他的诗情永垂不朽的官方肯定，荣获诺贝尔奖的消息，胡安·拉蒙是在最痛苦的时间得知的，妻子的痛苦令他男人的心感到悲痛。（……）她（Zenobia）用力睁开碧绿的双眼，望向她丈夫深邃暗淡的眼眸，并淡淡一笑。（Campoamor González, 2001: 153）



Zenobia 最后的日子已无希望，但却因为有着基督教的信仰而使其变得高尚，这样的永恒心境是令人羡慕的。她顽强的灵魂不屈服于痛苦，尽管面临癌症的攻击而疼痛难忍、不堪一击。（Campoamor González, 1976: 315）

1956 年 10 月 28 日下午四点，Zenobia 永远合上了双眼，诗人痛苦地大吼：“不，不，不，这不是真的。不。我无法相信。Zenobia，你，没有死，你不能死。你是永生的。”（Campoamor González, 2001: 154）。在挚爱去逝后，胡安·拉蒙·希梅内斯从此一蹶不振，将自己关在房里。他无法从丧失爱妻的绝望中走出，并开始拒绝进食。1957 年 8 月 21 日，他因为精神状况的恶化住进了 Hato Tejas 精神病院。在出院后，诗人重新开始生活。9 月 17 日的早晨，有数百名学生在大学里迎接他。当时，在马德里才刚出版了他诗句的《第三本诗集》，同时又因为他获得诺贝尔奖的原因，出现了数百篇关于他的文章，其中有一部分是献给他的亡妻 Zenobia 的（Campoamor González, 2001: 156, 158）。

1958 年 2 月 14 日，胡安·拉蒙·希梅内斯意外摔伤了右胯，情况十分严重。因此，他被紧急送入了 Doctor's 医院。同年 5 月 26 日，他患上严重的支气管炎肺炎，并在 Mimiya de Santurce 诊所度过了他生命中最后的几日。当月 29 日清晨五点，诗人的生命走向尽头。在永远闭上双眼之前，整夜痛苦地叫着：“母亲，来吧，母亲。莫格尔，莫格尔……”（Campoamor González, 2001: 158, 159）。

6 月 4 日（周三），胡安·拉蒙与 Zenobia 的遗体抵达了马德里巴拉哈斯机场（Campoamor González, 1976: 347），在那里有亲人，以及作家、诗人好友们的迎接。第二天早晨，他们的遗体被摆放在塞维利亚大学数小时，并于 6 日中午在莫格尔的耶稣墓园下葬（Campoamor González, 2001: 160）。正如同胡安·拉蒙·希梅内斯曾经写道的，他喜爱美国东岸的墓园，并坚信不论是在今生还是永生中，美都将战胜死亡（Palau de Nemes, 1957: 355）。

## 2. 胡安·拉蒙·希梅内斯的诗学

在胡安·拉蒙的思维中，诗歌创作会带给（……）“单纯无知的读者一个很严重的麻烦”（……）也正因如此，诗人的责任在于不断审视自己创作的价值与意义。对于诗人而言，“明白自己创作的初衷”是远远不够的；他还应该“将自己的创作目的在作品中显明”。（Blasco Pascual, 1982: 17）。

正如同这段引文所述，对于胡安·拉蒙·希梅内斯而言，诗歌作品的理解是困难的，甚至会给“单纯无知的读者”带来麻烦与困扰。正如 Urrutia Gómez（2017: 17）所言，于诗歌创作的实际操作中，“总会出现抽象与具象之间的拉锯关系”。就像 Juliá（1989: 16）所表达的，胡安·拉蒙·希梅内斯认为自己的诗歌就如同人生，必须是一段永恒的变幻。他作品中的几乎每一首诗都是不断变化，甚至“重活”的。在接下来的篇幅中，将介绍胡安·拉蒙的诗歌特点，并从中理解诗人的写作风格与重要元素，以及诗歌创作对于这位诗人的意义。

### 2.1. 写作风格与诗歌发展：三段时期

正如同 Juliá（1989: 17）所述，胡安·拉蒙·希梅内斯的作品可以被大体分为三个阶段：现代主义时期（1898-1915）、超现代主义 / 升华时期（1916-1948）与拓展升华时期（1949-1958）。在每一个阶段，都能清晰看见一种智慧的美学，以及感官现实的创作，那是一个与我们所处的现实有所不同且平行的现实存在。事实上，胡安·拉蒙·希梅内斯的作品几乎都具有从“纯抒情”过渡到“纯抽象学”的能力（Juliá, 1989: 18）。

### 2.1.1. 第一阶段（1898-1915）

提到第一阶段，就必须强调诗人回到他的村庄莫格尔的时期。正如前文所述，诗人返回莫格尔的时光（1905-1912）为他带来了诗歌创作的激情与使命感。由于家庭经济的原因，以及自己对宗教信仰的怀疑，他度过了一段失落的时光，也因此与马德里的文化活动隔离了（Blasco Pascual, 1982: 119）。同时，在那段时间，由于与文学界的交流被暂停，他对文学的态度产生了重大的转变。莫格尔景色的魅力将诗人带入春季（Campoamor González, 1976: 109），或许应该说，他的家乡使他能与大自然接触，并与之建立关系。

远离了马德里的喧嚣，这让诗人有更多独处的机会，渐渐地，他开始学会重视孤独。正如 Blasco Pascual (1982: 120) 所说，胡安·拉蒙·希梅内斯学着将孤独视为和谐生命的象征：面对现代主义，再次发掘大自然的鲜活与真实，带给诗人一种“自然主义”的冲击，对抗着现代主义中过于繁琐的语言。在莫格尔的这段时间，诗人对于诗学的观念更加成熟，并且认定诗就是“通过象征元素去靠近绝对”（Blasco Pascual, 1982: 121）。事实上，当时他所写的书里具有一切主题，同时也具有抽象玄学的深刻含义：

一切——人类的天性——都是由物质与灵魂组成。然而，真正诗歌的国度却是由灵魂与其功能所构成，也因此，它能够“给予事物其本身所不具备的特质”。

（Blasco Pascual, 1982: 123）

因此，诗是真实的创造，因为它参与了未知；代表了那看不见的，并将自己的声音赋予了一个“不愿意说话的宇宙”。（……）自然地，他的诗句作品中的象征物是源于他的灵魂汇合点，将外在的自然天性充分地投射出（……）（Blasco Pascual, 1982: 125）。

那些创作于 1907-1911 年、出版于 1908-1913 年的十本书正向一种全新的诗歌进化，与之前的创作有所不同。比如说：《纯粹的挽歌》（又译为《纯洁的

悲歌》）（1908）、《温和的挽歌》（1909）与《悲哀的挽歌》（1910）充满着不同的痛苦，时有甜蜜动听的痛，时有孤独荒凉的痛；在《绿叶》（1909）中，读者可以感受到诗人用心的投入与尝新，全文伴随美妙动人的抒情语句；在《春之组曲》（1910）中，我们能够遇见乡村的美好享受、原野的喜悦，以及玫瑰绽放的花香；在《牧歌》（1911）中，理想女性所带来的欲望与景象清晰可见；在《有声的孤独》（1911）中，诗句的主题伴随着乐曲重演，色彩与音乐的融合是本作品的基调；在《神奇和悲伤的诗》（1911）中，字里行间表露了只存在于诗人心中的废墟、乏味、乡愁，以及可见的理想爱情；在献给诗人 Rubén Darío 的《忧郁》（1912）中，出现了被遗弃的村庄、真爱，以及雨中的小火车站；而在最后的《迷宫》（1913）中，我们看见了一声“再会”，正式道别这段抒情缭绕的第一时期（Campoamor González, 1976: 110-115; Campoamor González, 2011: 55-56）。

诗人这些年在莫格尔的停留被视为他人生中至关重要的时期。在那里，胡安·拉蒙·希梅内斯游走并梦想于当地的人事物，它们将他快速带进一段儿时所欣赏的美好现实（Campoamor González, 2011: 57-58）。事实上，作品《小银和我》正是诞生于这样的景况下，正如 Campoamor González (2011: 58) 所解释的：这本书中存在着对于回忆的理想化、田园的美景，以及诗人对于现实中重要且愉悦的细节所投放出的深刻目光。尽管诗人在 1913 年离开了莫格尔，定居于马德里，也并未再回到他的家乡居住，但是心爱的莫格尔对于他的意义永远镶嵌于他的脑海中，并在他的诗歌创作中挥散不去。

### 2.1.2. 第二阶段（1916-1948）

诗人诗歌发展的第二阶段被视为超现代主义时期；且据 Blasco Pascual (1982: 135) 所言，胡安·拉蒙·希梅内斯的诗句已转变为象征性的诗。为了正式结束他的第一阶段，诗人于 1914-1915 年创作了两部重要的作品：《夏季》（1916）与《精神的十四行诗》（1917）（Campoamor González, 1976: 146-147）。在这两本书中，诗人对爱的激情充分流露，并蕴含着一个深陷爱河的男

人所具有的一切情感（Campoamor González, 2001: 14）。这全都归功于他与 Zenobia 的相遇与热恋，这段感情让他感到自由，并更深刻地表达自己对真爱的享受与诠释。这些爱的表露深刻流露在《一个新婚诗人的日记》中，一本标志着诗人创作的第二阶段的重要书籍（De Javier, 2006: 44）。此作品书写于 1916 年，出版于 1917 年，是一本包含象征元素的诗集：

胡安·拉蒙·希梅内斯如此说道：“通过《一个新婚诗人的日记》，西班牙诗歌正式开始了一段现代象征主义。”事实上，在《一个新婚诗人的日记》的出版后，诗人便在自己的作品中放入绝对性的美学标准，这也就是西班牙当代文学的象征主义。（Blasco Pascual, 1982: 151）

在这段时期的作品中，外在的现实已不再被避免或被选择；相反地，现实已被加添一种象征性的价值（Blasco Pascual, 1982: 151）。这些诗注重美学，伴随着“精确”的字句，以感性的元素构建一种绝美的言语。“在胡安·拉蒙的诗歌语言中，平凡的事物给予了词汇日常的活力与价值；单词本身的含义被改变，并被赋予全新的意义与力量”（Blasco Pascual, 1982: 151）。

《日记》中象征主义的升华带来一切的转变，它的成功不仅是在于诗人利用自己内在的使命去替换所使用的词汇（……）更重要的是将他的文学作品执着于通往全新现实的过程（……）用一种清晰明了的方式（……）（Blasco Pascual, 1982: 152）

除了《一个新婚诗人的日记》，还有两部这段时期中早年至关重要的作品：《永恒》（1918）与《石与空》（1919）。它们是展现“全新客观性”的作品（Blasco Pascual, 1982: 152），或许应该说，是对一种全新现实的创造与洞悉。《永恒》书写于 1916-1917 年。这本书是献给他的妻子 Zenobia 的，作品中对爱的渴望与投入可以用一句话总结：“每日的爱情与诗歌”（Campoamor González, 1976: 165）。在这部作品里，胡安·拉蒙甚至用了自己对于西班牙

语拼写的爱好（如：将元音字母 i 与 e 前的 G 改为 J，或是将字母 e 后的 X 改为 S）；事实上，这样的书写特点总是被当时的出版社与编辑所尊重（Campoamor González, 1976: 166）。《石与空》，一本与《永恒》同等重要的书，标志了诗人此时期创作风格的成熟，这个阶段的成果面向一个唯一的目的：通过影像、象征元素、比喻、重要的景况与彩色的情感，将可见可感的现实升华为完全的绝美意识（Campoamor González, 1976: 77-78）。

正如 Blasco Pascual (1982: 152) 所言，胡安·拉蒙·希梅内斯的诗歌中的重要改变在于找到了一条将一切“客观化”的道路，毕竟在第一阶段中这些曾经都只是“主观的力量”。在此阶段，他诗句中的象征元素开始与外在世界建立全新的关系，并且孕育出新的想法与意义。“若创造是基于一个独立世界的发明，那么胡安·拉蒙的意图是截然不同的：他尝试去定义价值，并且在不同的范围与规模中，将真实的世界变得深不可测”（Blasco Pascual, 1982: 152）。构建一种不同的现实，人类和宇宙与美学的关系在胡安·拉蒙这个阶段的诗歌作品中完全显明。

### 2.1.3. 第三阶段（1949-1958）

尽管部分学者习惯将诗人在美洲的时期（1937-1958 年）认定为他诗歌创作的第三阶段（Instituto Cervantes, 2016），诗人自己却是将他最后十年（1949-1958）的作品视为最终阶段（Juliá, 1989: 17）。在此阶段，最重要的作品之一莫过于《空间》：这部作品的前两段书写于 1941 至 1943 年间，最后一段写于 1954 年。这是一首长篇诗，包含了超过五百句诗句；诗的前两节描述了一位被渴望的神，最后一节呈现了其他的元素，如：宇宙、命运、躯体与意识（Juliá, 1989: 17, 132）。想要明白胡安·拉蒙·希梅内斯的诗歌，首先需要注意诗人经常通过对日常生活中事件的叙述来表明深层重要的含义，就如同他在《空间》中所采取的方式：

在《空间》中，一切人生中的参考都属于作者自己的世界，并且造就了一种诗的伟大，使这个世界得到升华，同时，宇宙的真谛得到扩充，这一切都在诗中充分表达（……）在这首诗里，上述信息对于理解人类命运的方式是至关重要的。诗人通过自身的经历来阐明总体。胡安·拉蒙曾多次提到自己热衷于将日常现实进行升华与提高。（Juliá, 1989: 14-15）

事实上，在这首诗中，以及其他第三阶段的作品里，诗人发掘了一种充满智慧的绝美世界，并且将其展示给大众。此诗意世界的创造，完全是基于对人类和宇宙本质的了解。正如 Juliá (1989: 18) 所言，胡安·拉蒙·希梅内斯在前两个阶段耕耘并表明了自己对美学的热爱，渐渐地，在他诗歌的最后时期，达到并完成这些柏拉图的品质。尽管部分诗歌元素在他第二时期的作品中也能见到，但在最后这个阶段的诗歌创作中，这些元素却是以一种更鲜明直接的方式展露出来。是他在美洲的经历深刻造就了这个开拓性的改变与升华。

## 2.2. 胡安·拉蒙·希梅内斯的诗歌：诗歌创作的意义

胡安·拉蒙的诗学基于他自己的诗歌。他从不试图去循规蹈矩。不寻规则，只求解析。正如胡安·拉蒙在解释自己的诗歌时所分析道，他的诗不仅仅是诗，更多的是他创作的原则、赋予他生命的灵性升华，以及那些定义他个人的美好价值观。（Blasco Pascual, 1982: 206）

这句引文清楚地表达了胡安·拉蒙的诗歌价值并不是建立在规则上的，而是体现于他自己诗歌创作的原则。想要更深入地了解胡安·拉蒙·希梅内斯的诗句，就必须要从美学和语言学的角度去明白诗歌对于这位诗人的含义。

### 2.2.1. 胡安·拉蒙美学

据 Blasco Pascual (1982: 207) 所言, 胡安·拉蒙·希梅内斯的诗歌活动与他对于宗教信仰的怀疑紧密联系。诗人试图在诗歌中找到能够解决他灵魂困扰的方法。他一切的诗歌创作都是在于对世界、人生、命运和宇宙的反思。对诗人而言, 诗不仅仅只是“艺术之魂”的表达, 更是一种“灵粮”(Blasco Pascual, 1982: 208)。因此, 胡安·拉蒙的美学不仅仅被视为对绝美的崇敬, 更是一种对于超世界的持续寻找。“这是美学、是真理、是好意、是完美、是光、是热、是无穷、是永恒、是一切……在这样的思想孕育中, 于是, 有了一段神圣的回音”(Urrutia Gómez, 2017: 17)。

我写作是为了“遇见自己”, 也只在于我自己, 我重来不根据读者或大众来调整我的想法与感情。(……)书写自己就是创作自己, 为自己创造二次生命; 并且将此生命放入他人的手中。(胡安·拉蒙·希梅内斯, 请见: Blasco Pascual, 1982: 209)

同时还必须明白, 正如引文所诉, 胡安·拉蒙总试图在诗歌创作中找到自己。在找寻自己的过程中, 借着超越时空的边界, 诗人开始认识外在的世界, 同时, 创作出一个全新的世界与自然。Blasco Pascual (1982: 210) 指出, 胡安·拉蒙的诗歌是一种灵性的活动, 蕴含了美学、道德与玄学, 也是基于对自己的更深刻认识, 以及每日的自我实现。因此, 诗人曾说: 写作意味着创造“二次生命”; 就这一观点, 诗人也如此说道:

对我而言, 停止创作, 等同于有意识的死亡。(胡安·拉蒙·希梅内斯, 请见: Blasco Pascual, 1982: 211)



显然，诗人坚信“一切创作的中断都意味着自我实现的终止”（Blasco Pascual, 1982: 211）。由于胡安·拉蒙将灵性的描绘与实现看作必需，因此他内在的作诗不仅仅只是基于作品与美学的进展，更多的还是在于灵魂的发展。正因如此，在他的诗句中经常可以看见灵性的象征元素。同时，对于诗人而言灵魂的概念是与美学紧密结合的。

只要诗人活着，他的作品必须展现一种不断进步的成熟。生命与作品都回应了相同的准则：永恒的创造。（Blasco Pascual, 1982: 216）

在我的灵魂中，那朵固执的玫瑰，我取笑一切神圣与世俗的，并且只相信绝美。  
（……）道德对我而言仅存于真与美，以及没有条约的作品。（胡安·拉蒙·希梅内斯，请见：Blasco Pascual, 1982: 216）

对于诗人而言，道德仅能存于美之中；因此，正如同 Blasco Pascual（1982: 216）所诉，在胡安·拉蒙的世界里，不存在“好的人”，而是只有“完全的人”，这一想法已经“远远超越善恶之分”，甚至“超越了神圣与世俗之分”。正因如此，诗人从不愿去寻找所谓的“真理”或是“上帝”，而是更深入地去找寻超越世界的事物。因此，我们必须明白，在艺术与文艺创作中，实际上并不存在矛盾。“文艺创作的过程是灵魂的结果，它试图审问这个世界，同时也自我审问，并反应了创造情感的演变与进化”（Blasco Pascual, 1982: 217）。事实上，在胡安·拉蒙·希梅内斯的作品中，总是可以看见他自己的价值观与道德准则，而这一切都必须从抽象美学的角度去理解。因为对于诗人而言：

在创作的行为之外，不存在绝对的价值观。那些价值并不会规范创作，而是在创造中实现。（Blasco Pascual, 1982: 218）

关于在胡安·拉蒙·希梅内斯的诗意美学，还应该提及他对一切未知的渴望。从他诗歌创作的第一阶段开始，诗人就已清晰地表明他“寻求宇宙的渴望”

(Blasco Pascual, 1982: 226)。由于诗歌这个领域已远远超乎理性的所及范围，诗人便试图去认识现实背后的一切，并将它们展现于他的作品中。同时，他也表达了自己对于神秘的渴求：

我只知道那些看似神秘的事物，我们对于超自然的现象感到恐惧。一切伟大的现实都是神秘的：死亡、出生、灵魂，这些都是我们生命中最真实的现状。

(Blasco Pascual, 1982: 227)

在几乎所有胡安·拉蒙·希梅内斯的作品中，都可以看到这些神秘现象的显明。事实上，这是他对于可见现实感到不满的抗议方式。“艺术将已知带入未知，并将可见现实转变为隐形现实” (Blasco Pascual, 1982: 217)。这种“隐形”的现实可以理解为看不见的现实，其中包含了神秘。因此诗人将这种现实展现在了他的诗句中。

### 2.2.2. 胡安·拉蒙语言

“如果语言不存在，那么”胡安·拉蒙在一次访谈中如此说道，“诗歌将会借由手势、微笑与眼神来表达，正如优秀的诗人所为，将言语转变为自由的感受与思考，打破常规（……），并且用神秘的文字，以及世俗与神圣的魅力来实现诗歌。” (Blasco Pascual, 1982: 251)

该引文表明，对于胡安·拉蒙·希梅内斯而言，诗歌可以是一种直觉与行为的表达。确实，在他的许多作品中，尤其是散文里，出现许多对于人物行为的描述，以及对于他们服装、动作与面部表情的描写。这一切都以一种抒情的方式运用于他的诗歌中，并以此来强调日常行动的深刻含义，因为在他的作品中，日常事物的呈现总是伴随着一定的象征意义。

关于语言，还有另一个值得关注的方面：胡安·拉蒙·希梅内斯坚信语法是存在不足与局限的。当诗人在进行写作时，他趋向于使用一种绝对自由的表达方式，以及句法结构。正如诗人自己所言（请见：Blasco Pascual, 1982: 255），诗歌的内部可以极其复杂，但是外部却不尽然；因为语法是无法涵盖诗歌或语言的，甚至会阻止它们的发挥。正因如此，他的作品不仅经常使用自由体诗，还运用一些不符合语法规则的句子，这从外部看确实不符合常规用语。

胡安·拉蒙作品中，另一个突出的特点是对外语词汇的使用，尤其是英语单词。诗人带着清晰的意图运用这些词：表达自己对母语和祖国（西班牙语和西班牙）的热爱。事实上，每当他使用外语词时，诗人都尽可能在文中表达自己对于这种语言特点的陌生感，以及对于此“现实”遥不可及的情绪（Blasco Pascual, 1982: 257）。每一次英语单词的出现，都被诗人明显标示了一种自己与该事物之间存在的距离感。就这一观点，可以看出西班牙语对于胡安·拉蒙·希梅内斯的重要性，他终身将其视为唯一真实的语言：

我热爱用其他语言阅读，我希望我什么都能读。然而，我并不热衷于说它们，因为每当我说外语时，我听起来是如此不真与虚假，我说得越好，越感到虚伪和不真实。而我十分痛恨自知的虚假。（胡安·拉蒙·希梅内斯，请见：Blasco Pascual, 1982: 258）

另一个值得一提的胡安·拉蒙的语言特点是他对于“另类语言”创造。诗人经常将“词汇语言”改变成“情感语言”，他甚至通过“赐予未知事物名字”来表达自己的感受（Blasco Pascual, 1982: 261）。从词汇选择的角度，可以看出诗人经常运用一些不寻常的形容词与动词。通过这样的方式，诗人不仅为僵硬的事物添加了活力，还为那些不被明白的事物赋予了名字：

很明显，对于胡安·拉蒙而言，我们日常所使用的语言是远远不足以表达“现实画面”中的事物的。他精确于一种“另类表达”，将名字赋予了非物质的现实，

并且捕获那些存于“世界外”的事物；应该说，那些最本质的事物。（Blasco Pascual, 1982: 262）

显然，胡安·拉蒙·希梅内斯坚信语言拥有为现实创造新范围的能力。在他的诗歌世界中，言语总是被“完成”并实现。透过诗意的词句与比喻的运用，一切出现在他诗歌中的事物都开始具有新的“特点”与“性格”。通过这样的方式，一切的未知都被表明，“魔幻的现实”也被构建：

“真正的诗人”是透过这样的方式“用普通的词汇创作出另类的语言。他的语言越特殊，他便越称职，不论是在散文或是诗句里”。（Blasco Pascual, 1982: 255）

（……）真正的诗歌所做的是“通过个体的灵魂来改变他 / 它们（人事物）”。（Blasco Pascual, 1982: 267）

### 3. 《一个新婚诗人的日记》（1916）

胡安·拉蒙·希梅内斯如此说道：“通过《一个新婚诗人的日记》，西班牙诗歌正式开始趋向现代象征主义。”事实上，在《一个新婚诗人的日记》出版后，诗人便在自己的作品中放入绝对性的美学标准，这也就是西班牙当代文学的象征主义。（Blasco Pascual, 1982: 151）

毋庸置疑，日记是最为自由开放的文学种类，同时也是最及时、最私人且包罗万象的。很明显，胡安·拉蒙·希梅内斯通过《一个新婚诗人的日记》将这样自由多样的文学特点展现得淋漓尽致。（Predmore, 2011: 20）

1915 年年底，Zenobia 与母亲前往美国，胡安·拉蒙·希梅内斯因此决定在次年 1 月前往纽约迎娶未婚妻（Campoamor González, 1976: 149-150）。

《一个新婚诗人日记》正是诞生于这次长途旅行中：从马德里前往加的斯，途经家乡莫格尔；从加的斯港口启程，搭船前往纽约；美国蜜月旅行；从纽约坐船返回加的斯港口；从加的斯返回马德里，再次途经莫格尔。这五段旅程占据了这部作品的前五章（共六章），正如同 Predmore（2011: 36）所言：这本诗集的最后第一章并不能真正算是诗人的内心“日记”，而是在西班牙书写对于在美国所见所闻的回忆。事实上，在本作品中，尤其是前五部分，读者可以很清晰地看出诗人是以时间顺序来进行排版（同 Predmore, 2011: 36）。正因为如此，书中的每一首诗都没有被刻意排列，而是生动地表现出了作者当下的心情和处境（Gómez Trueba, 2016: 356）。同时，书中混合了自由体诗，以及 112 首散文诗（共 243 首诗），如此独特的写作手法将诗人的经历描绘地有声有色（Alvar, Mainer y Navarro, 2014: 576）。在诗句中，诗人深情表达内在的情感；在散文中，他则纪录下了外在事物的特点，以及自己对他们的印象（Campoamor González, 1976: 156-157）。

就如同本诗集第一页中明确指出：这本书是一段“简短的爱之指引，从大地、大海与天空”。该作品在很大程度上代表了诗人当时对爱情的奇妙体验，以及一次影响深远的人性升华之旅。下文将根据本书的排版顺序，为读者简单介绍《一个新婚诗人的日记》的主题与写作特点，以及诗人内心深处的丰富情感。

### 3.1. 第一章：前往大海

在书中的第一部分，作者表达了一切在启程前往纽约之前的心情和感受。这是一段发自灵魂深处的感情流露，“在灵魂的满溢中，诗人一方面将这样的情感保持深不可测，同时又在诗句中高调宣扬了爱情的成功，这样的情绪表达是如此微妙，必须要明白诗人的写作背景才能读懂这些诗句（……）”（Palau de Nemes, 1957: 194）。在第一首诗中，离自己的未婚妻 Zenobia 如此遥远，胡安·拉蒙·希梅内斯表明了自己“平静且幸福的忧郁”（Campoamor González, 1976: 151），当时的他仍在马德里：

何等贴近心灵  
离双手却仍  
如此渺远！

如明星的光芒，  
如无名的声响  
从睡梦中传来，  
(……)

从上述诗句中，可以看出诗人感受到了某种无可言语的事物的存在，并在他内心深处跳动。那是一种无法用言语形容的神秘存在，唯有用心灵感受，却无法用双手触及（Blasco Pascual, 1982: 228）。就如同“无名称的声响”，它的出现可以被感知，却无法被认识或理解。很明显，诗人想采用这种方式来使现实更富足，这是属于他自己的“现实”。实际上，第五首诗中也有类似的诗歌元素：

(……)  
我的灵魂  
此刻从你的梦中浮现，全新的，  
纤弱的，仍未具光色，今日  
——如同新生儿——  
在这片你曾穿越多次的老旧原野中  
——清晨的橄榄树——  
多少次，带着焦虑，漫无目的，  
在你无限爱情  
不灭的星光下，恒久沉沦于  
月色中！  
(……)

诗人的“灵魂”刚从“梦中浮现”，还“未具光色”，是一个全新的纯洁灵魂，在此刻“如同新生儿”般没有身份。诗人似乎想要将此时的灵魂与过去的灵魂状态对比（Predmore, 2011: 42）。这些诗句充满了由象征元素所构成的景象：“老旧原野”和“橄榄树”代表了西班牙南部的安达鲁西亚，“星”与“月”象征着天空和未知。此外，在这段大地与天空的特殊关系中，诗人选用了关于海（水）的比喻（“沉沦于月色中”），试图以此在大地求生（Predmore, 2011: 43）。这个海的元素明确预示着诗人将前往大海，去开始一段重要的旅程，他的生命也将因此改变。正因如此，他的脑海中浮现出挣扎的景象，此刻的挣扎不断延续，并在第十三首诗《莫格尔》中再次出现：

(.....)

一瞬间，爱情渐行渐远。

大海不复存在；葡萄园，

紫红且丰饶，

是大海独自装饰的世界，明亮

且细薄，如同虚幻的光辉。

我已在此扎根！

在此逝世胜过健在！

这是令人渴望的结局

它终结于日落！

(.....)

对于诗人而言，莫格尔一直都是健康美好的家园，因此在这首诗中他深切表达了家乡对他的重要性（Palau de Nemes, 1957: 194-195）。再次身处熟悉的家园、感受亲人的陪伴，诗人儿时的记忆被唤醒（Predmore, 2011: 43-44）。他感受到自己已在家乡“扎根”，那颗孩子的心渴望在家乡“逝世”，因为对他而言这才是“令人渴望的结局”。在这一刻，仿佛“爱情渐行渐远”，甚至“爱情也不复存在”。温暖的家造成了诗人内心中的挣扎，这使他不断地与大海对抗，以至于大海最终消失退去。此刻的大海，无疑象征着自己与未婚妻 Zenobia 的团

圆。正如 Predmore (2011: 44) 所言, “这份幼儿的莫格尔情结淹没了他对女人的爱情, 同时也解释了诗人的心理纠结, 这正是本作品中很重要的主题”。如此复杂的情绪也体现在了第二十首诗《两姐妹》中:

(.....)

我, 在没有出路的寒颤中,  
含笑于自己的悲戚, 喜极而泣。

——两封电报: “母亲, 未婚妻: 莫格尔, 长岛;  
法拉盛: 我虽身处陆地, 却陷溺于情海。”

在这几句诗句中, 可以看出诗人正处于一个极度艰难的处境中, 内心夹杂着恐惧与不安, 感觉到“没有出路”。由此可推测出诗中的那“两封电报”给他带来了痛苦。也因此, 虽然诗人“身处陆地”(加的斯), 内心却“陷溺于情海”。字里行间都透露出诗人内心的担忧和惶恐, 他害怕自己无法为爱情赴约 (Predmore, 2011: 44)。在下一首诗(第二十一首诗)中, 他焦虑与恐慌的原因清晰表明:

(.....)

橄榄树与松树!  
浩大金黄的日落!  
多美好, 你们昔日多美好!  
多美好, 你们今日多美好!

在此! 不在别处  
仅在此地!  
——多美好! ——  
它正落入  
大海, 不可言喻



宛若女子，此地的  
 母亲，姐妹，此地的  
 情人，黄昏，爱情，我的黄昏！

显然，诗人对于自己告别家乡、家人与童年而感到极度困难，他甚至为自己必须面对成人世界而感到深深的忧愁与痛苦。在这段诗句中，我们可以看到田园和村庄的元素（“橄榄树与松树”），如此的比喻投射出一幅夕阳的美景（“浩大金黄的日落”）。对于诗人而言，这些事物一直被视为“美好”。此外，还可以看出，他的家园与大自然的美好都具有一些女性特质：“女子”“母亲”“姐妹”与“情人”。因此，可以猜测，此时的诗人已不需要另一个女人来使他感到满足喜悦，因为他在家乡就已经享受到足够的幸福愉悦。这样私密的内心流露是第一章的重要主题，也是全书的主题，正如 Predmore（2011: 45）所言，这是“孩童对家乡土地和早期天空的眷恋，去与爱情的冲动对抗；同时也是成人的成熟稳重在对抗过去生活的自由”。然而，尽管有如此多的顾虑，最终爱情还是战胜了惧怕，在本章最后一首诗（第二十六首诗）中，诗人在启程之前坚定地表达了自己对 Zenobia 的爱：

当大海依然辽阔，  
 一切如故，  
我感到自己已在你身旁……  
 现在只剩海水将我们分离，  
流淌不息的海水，  
 海水，唯有，海水！

此时此刻，面对大海，诗人的思绪充满着爱，并感到自己“已在”挚爱的“身旁”（Campoamor González, 1976: 151）。他渴望再次见到未婚妻，目前也“只剩海水”将他们分隔两地。“辽阔”的大海有着“流淌不息的海水”，而诗人将穿越“海水”，去与 Zenobia 汇合。如今的海对诗人而言，有了新的意义，而这些含义将在第二章明确表现出来。

### 3.2. 第二章：大海上的爱情

在本书的第二章，诗人抒发了自己在前往纽约的船上的情感。在大部分的诗句中，他都在强调了当时大海对他的意义（De Javier, 2006: 45）。在第三十首诗《单调乏味》与第三十七首诗里，大海就如同荒芜贫瘠的存在，毫无生命、毫无陪伴（Predmore, 2011: 47-48）；正因如此，海开始带给诗人一段忧伤无聊的情绪：

#### 1. 第三十首诗《单调乏味》

镀锌般的浪花与石灰般的泡沫  
满盈这片海，以它无穷的凄凉  
将我们包围。

一成不变——向北，  
向东，向南，向西，蓝天与海水——，  
灰暗严酷，  
干枯苍白。

（……）

#### 2. 第三十七首诗

忧伤的乌云  
将黑影献给大海。

灰铁般的海水，  
如同一片坚硬的平地，  
矿尽物绝，  
在荒凉的  
废墟。

（……）

在这两首诗中，读者可以看出大海代表了负面的事物，并且象征着孤独与废墟。在这里必须注意，诗人已经独自在海上待了好多天。此刻的诗人身处“前不着村、后不着店”的情境，没有可以倾诉的同伴。与此同时，大海又是他唯一可以感知的事物，然而海却是如此千篇一律、从不改变。从这个角度，便不难明白为何诗人开始怀念家乡的陆地（Predmore, 2011: 47），正如第三十五首诗《夜晚》所表达的：

(.....)

.....我忆起大地

——清晨的橄榄树——

坚挺在夜月前

银白，粉嫩或微黄，

等待着他们的复往归来，

那些既不属于她、也不占有她，

却深深爱着她的人们.....

通过这些代表着家乡的元素（“大地”与“橄榄树”），诗人表达了自己渴望重返家园的愿望。正如本书第一章所表达的，这是一种对于家乡眷恋的幼年情感。这样的内心挣扎，在另一首诗（第三十八首诗《客舱的阳光》）中的句子里再次出现：

爱情，苏醒的玫瑰，

等待已久的绽放！

奋斗治愈了你，

如今你已无懈可击。

阳光与海水

奋斗于你，在一抹忧伤的  
色彩紊乱之中……  
(……)

在这首诗中，诗人的挣扎由“阳光与海水”象征性地表达出，这里地阳光代表着诗人爱情的坚韧不拔，而海水则象征了对爱情的否定与忽略（Predmore，2011：49），这份爱经历了“奋斗”，如今已如同绽放的玫瑰一般“无懈可击”。事实上，这里的内心纠结几乎在这一章的所有诗中都有所体现，此时的诗人正在度过一段“无止境”的旅途，他甚至失去了识别天空的能力：

#### 1. 第二十八首诗《穹苍》

穹苍：字型  
如深海般浩瀚辽阔，  
我们渐渐遗忘于身后。

#### 2. 第三十四首诗《天空》

我将天空留在了  
大地，带着一切所学会的，  
歌唱于那处。  
我从这片海  
迈向另一片天，如大海般  
更空旷无穷，拥有另一个  
还不属于我的名字  
只因属于它自己……  
(……)

对诗人而言，此时的天空具有“如深海般浩瀚辽阔”的字型，既空旷又无穷。诗人并不认识它，也无法记得它，因为这时的天空与他记忆中家乡的天空相



的不！

由此可见，在这段旅程中，诗人与意象中的大海进行了交流。刚开始，大海对他说了“是”，然而随后又后悔了，便对他说“不”。这次的“不”重复了“上百次，上千次”。通过诗句中所使用的感叹号，可以感受大海嘶吼的强度，是一段无情暴力的吼叫。正如 Predmore (2011: 50) 所指出，大海的拒绝在黑夜的到来中愈演愈烈。此刻的海，“是无穷、黑暗、坚硬、冰冷”，“伴随着黑夜”往西行驶，诗人正经历着无望的黑夜。因此，这首诗与本章最后一首诗（第五十六首诗）《是！》形成了鲜明的对比：

前方，日落中，永恒的“是”

向着那永不到来的。

——是！

而光，

毫无色彩，

激烈地，呼唤着我……

不是来自大海……已抵达

光之口，它们

无止尽地诉说，

再次，极度微弱地振动

——是！——，

在一个灵魂居高临下的远方

渴望遥远地相信，仅仅遥远地……

可以看出，这声在“光”中的“是”象征地对比了之前大海的坚决否定（“不”）。诗人强调了这声肯定（“是”）“不是来自大海”，因为他即将到达美洲大陆，这也意味着他在海上的日子即将结束。很明显这里的“光”象征着希望，以及他将与 Zenobia 重逢的肯定。同时，诗人的“灵魂”也对这束“光”

感到害怕（来自纽约的“光”），因此他宁愿“遥远地相信”。这个“灵魂”是他孩童的灵魂，正在对即将到来的新生活感到恐惧，也对未知而担忧（Predmore, 2011: 50）。虽然海上的旅程已经结束，但是大海所以对诗人造成的深刻影响仍存留在他的脑中。由于这次海上的经历和认知，大海的含义从此变得更加丰富，也因此成为此后胡安·拉蒙·希梅内斯笔下作品中的重要诗歌象征元素（De Javier, 2006: 45）。

### 3.3. 第三章：美国东岸

这部诗集的第三章是本书最长的部分，共含 100 首诗；与此同时，本书大部分的散文诗都集中于本章。事实上，在篇幅过半的散文诗中，诗人叙述了自己在美国东岸的个人经历。许多散文诗也描绘了美国带给作者的“奇怪”感受，以及适应当地新生活的困难。由于这些文章的叙事特点，Gómez Trueba (2016: 349) 将这样的叙事手法分类为“微故事”，因为它们拥有与故事相似的特点。想要了解这一章的主题和关键象征元素，首先要明白美国的一切对于胡安·拉蒙·希梅内斯而言都是陌生且另类的，尤其是语言：

#### 1. 第六十首诗《“天空”》

既然你另有其名，  
天空，而它的感受  
还未是我的，你仍不是天空。

没有天空，哦，天空！我，  
依然，在学习  
你的名字……

#### 2. 第七十四首诗《“新天”》

啊，焕然一新的天空——多么愉悦！——，

没有名称……

(……)

如同空中的一段

中世纪时期——多么喜悦！——毫无历史

——又跳跃又鼓掌——，

毫无可诉说的故事。

在这里必须强调，这两首（西语）诗的题目是用英语书写的。诗人希望以此表明：此刻的天空是全新的、陌生的，同时象征这一个完全不同的现实。事实上，“若现实并未穿透诗人的灵魂，那么此现实便不具存在”（Blasco Pascual, 1982: 157）。对于胡安·拉蒙·希梅内斯，一名感性忧郁的诗人，事物的意义存在于文字，而语言的不同将使事物失去它们本来的含义。此刻的天空，缺少名字与含义，因此诗人还无法完全“认识”这片崭新的天空。正因如此，他仍在学习它的名字，渴望将这片天变成“自己的”，并用灵魂去感受它。他甚至开始通过想象赋予它新的意义和名称：

通过新的词语（英语的“天空”），对于胡安·拉蒙而言，它还并未具有“天空”本身的特质和语言特点，因此诗人获得了一种新的视角，其中毫无历史、毫无故事可言。（……）此刻的诗歌创作是更加紧凑的，因为它对应着诗人灵魂深处的任务：将含义填满在词语中。（Blasco Pascual, 1982: 158）

诗人不仅用双眼看事物，更通过感官与灵魂去认知它们。正如同前文所诉，说外语对于他而言是虚伪做作的。因此，在一个说英语的国家里持续听着英语，他需要为周遭的事物加添自己的价值与含义，并以此去除它们的“虚假”。事实上，除了语言带给他的奇怪感受，纽约的大环境也令他感到不适。在旅途中，诗人感受到了纽约快速的生活节奏，同时也对这个如此现代快速的城市感到前所未有的惊讶和不便：



## 1. 第七十一首诗《幸福》

地下铁？计程车？轻轨？有轨电车？公车？公路？汽艇？飞机？汽船？……不。

今日午后，我们在徐缓的粉云中，漫无目的地游荡于纽约城！

## 2. 第一百一十一首诗《月亮》

百老汇大道。傍晚。令人眼花的鲜艳广告牌在上空。新的一组。（……）

——月亮！——在哪？——在那里，快看它，在两栋高大住宅之间，小河上方，第八大道上方，又低又红，你没看到吗……？——等等，看看？不……那是月亮，还是广告牌上的月？

在第七十一首散文诗中，诗人计算着纽约这个大都市的交通工具。在本章的许多诗中都出现了这座大城市的公共交通工具，尤其是“地铁”“计程车”与“有轨电车”，它们象征着高速，以及都市生活的嘈杂喧闹。很明显，诗人在繁忙的大城市中感到行动上的不便，他甚至连一分钟的宁静都没有。在第一百一十一首散文诗中，空中“广告牌”的霓虹灯给诗人造成了很大的冲击，这与他家乡的天空完全不同。这些“令人眼花缭乱”的灯光象征着美国的商业化，甚至造成了诗人欣赏“月亮”的困难（d’Ors, 1987: 288）。诗人通过月亮与天空表达了自己渴望欣赏天空与自然的需求。然而，这一切在纽约是无法实现的，于是诗人抒发了自己面对这样的大环境时所感到的困倦与无奈。事实上，美国的生活节奏已经快到连他的妻子也变得愈加匆忙；请见第一百四十四首诗《致快速小姐的一张字条》：

若你奔跑，时间将飞逝在你之前，如同一只三月的蝴蝶。若你缓慢行走，时间将跟随你，慢慢地，如同永恒的公牛。

正如同 Predmore (2011: 212) 在本诗脚注所指出的, “快速小姐”在这里指的是 Zenobia 在纽约的快速与活力。显然, 莫格尔诗人写了这张纸条, 并表达了他对安逸生活的愿望。由于纽约的蜜月经历给他的生活带来巨大的改变, 他在书中表达了这个国家的墓地几乎是唯一宁静的地方:

### 1. 第八十二首诗《墓园》

(……)

(……) 如此, 这些亡灵的梦被听见, 仿佛它们正高声做梦, 它们历经多年的梦境, 比一夜之中往生者们的梦更富有生气, 堪称此荒凉城市中至高至深的生命。

### 2. 第一百二十八首诗《愉快的墓园》

(……)

给人一种想要租一座坟墓的欲望, 无须佣人! 只为在此度过春日。

### 3. 第一百四十首诗《墓园》

又一次, 是的。百次了! 对我而言, 美国最吸引人的, 是真诚墓园的魅力, 没有围栏、十分靠近, 每一座城市中名副其实的诗意之城, 伴随它宜人的景色、鸟儿歌唱的平静, 在生命中连接, 远远胜过公共花园、港口、博物馆 (……)

从这三首散文诗中, 我们可以清晰地看出诗人对美国墓园的热爱。在宁静的墓地中, 诗人能够在不被噪音打扰的情况下反思, 或是欣赏周围的环境。可爱的墓园安静到连“亡灵的梦”都能“被听见”, 如同 Predmore (2011: 30) 所言: 这样的平静安稳为胡安·拉蒙·希梅内斯提供了与大自然亲密接触的机会。诗人甚至想“租一座坟墓”来“度过春日”, 一个象征着希望与活力的季节, 因为这才是真正“名副其实的诗意之城”。在那里, “鸟儿歌唱”、大自然的声音被听见, 这甚至比“公共花园”更能带来愉悦的感觉。身处墓园之中, 伴随着亡灵的梦境, 诗人成功逃离了现代都市的噪音。当然, 除了无限的喧闹, 在美国东岸

的旅行中，诗人也找到了一些他所享受的场所；请见第一百零九首诗《宁静的树》：

自从春日来临此地，我们每晚都前来看这棵美丽孤独的老树。他位于第五大道的第一户住宅，十分靠近曾属于马克·吐温的住处，在此愉悦之地，灯光灰暗、人烟稀少，它走出，仿佛走向河水的缓流处，前往华盛顿广场沁凉的深蓝之夜（……）

由于诗人到达纽约的时候正逢冬季，当他最爱的季节春天到来时，诗人想要与 Zenobia 在街上漫步，尤其是在那些安静的街道。这首诗的“老树”代表了春季的愉快，诗人在欣赏它的过程中再次感受到了平和与安宁。走过第五大道的住宅，他感到平静，毕竟那是一个“人烟稀少”的地方。此刻，诗人与老树共同安静地处在深蓝色的夜晚之中。这里必须强调，“蓝色”在本作品中象征着幸福。正如 Maestro（2013）所指出，诗人通过本章第一百三十首诗的标题《我感觉蓝》来表达自己的“感到完全地幸福”。正如该文学家所给出的解释，对于胡安·拉蒙·希梅内斯而言，蓝颜色是一种表达完整心理情绪的特质，也因此在他的作品中总是具有比喻的含义。多亏了春日中与老树共同相处的平和，这一夜在诗人眼中是蓝色的。请见第一百三十五首诗《哀歌二、在黄昏》：

小鸟又飞回我的窗边，此刻，在那里，我独自与黄昏思索着；小小歌唱者自鸣得意，膨胀，并飞到我身旁，宛如沐浴在无边无际金黄的另一个理想纽约，那个合我心意的真正的纽约。爱情不是已经离开了吗？（……）

诗人对于隐形的现实十分敏感，并且对所处城市可能的改变保持高度警醒的状态（Predmore, 2012: 31）。同时，他总是十分重视自然鲜活的事物，如“小鸟”与“金黄”的阳光。在他的脑海中总是存在着事物最理想的画面。在这首诗里，纽约城被呈现为另一座理想的城市，十分符合诗人自己的“心意”。在他的心目中，这才是“真正的纽约”。而在这个午后，他感到自己正处于这样一

座不一样的完美城市之中。事实上，在美国停留的期间，他不断经历着精神状态的转变。这段时间里他对美国所产生的印象，以及心中所产生的一切情绪，对他的人生与未来的创作都是至关重要的。在美国的城市里，一切诗人所感受与定义的都与自己的祖国大有不同，这些令他震撼的情绪深刻地影响了他，以致于在这次蜜月旅行中，诗人获得了许多刻骨铭心的画面。

### 3.4. 第四章：回程的海

在本书的第四章，诗人从纽约启程返回西班牙，并再次在船上书写诗句，又一次，大海成为了诗中抒发感情的主要象征元素。然而，与第二章不同，这一次的大海对于这位新婚诗人具有新的含义，也不再代表枯燥与无趣，而是体现了诗人内在的感触与反思（De Javier, 2006: 46）。本章的第一首诗（第一百五十七首诗）《乡愁》描写了海上的平静与歇息（Predmore, 2011: 52）：

心涯之海徐徐跳动，  
在一段看似永恒的平静中，  
在一片遗忘与慰藉的夜空下，  
穹苍中闪烁着一颗星的背影。

似乎我身在  
无穷无尽的魔幻洞穴里，  
为世界盛装打扮的洞穴，  
春日刚从中走出。  
(.....)

在这首诗中，“主人公想象中的平静大海与灵魂倍受困惑和恐惧的情况形成了鲜明的对比”（Predmore, 2011: 52）。“在一片遗忘与慰藉的夜空下”，在“永恒的平静中”，诗人能够正视自己的困难与渴求。似乎，心中的“春日”

正式到来，如 Predmore 所言（2011: 52），这是一段充满爱与成熟的春天。此时，作为一名新婚的男人，诗人已经准备好以成年人的身份面对西班牙的新生活。然而，心中的挣扎，以及对童年的眷恋却也时不时令他焦虑，如第一百六十七首诗：

……突然间，我忆起它，  
宛如一个惊惧的孩子  
已走远，在森林中，  
想起自己的家。

哦，记忆，愚蠢的  
记忆，令人厌烦的多语老妇，  
哭泣与懦弱的岛屿！

诗人此刻的乡愁和对“家”的眷恋清晰可见，仿佛一个迷路的“惊惧的孩子”，在“森林”中迷失了方向。事实上，“孩子”这个元素在本作品中频繁出现，并且时常象征着诗人对于家园的渴望。在这首诗里，他感到成熟的自己“已走远”。因此，过往的“记忆”不断“令人厌烦”且“多语”地打扰着他的内心，令他“哭泣”，并使他因“懦弱”而无法奋斗。他虽然在这艰难的时刻感到迷失了方向，但是却从未忘记此次旅程的原因，并在第一百七十五首诗《启程》中明确地阐明了出行的真实动机：

直至这些属于你的皎洁之夜，大海，  
我的灵魂，前所未有的孤单，  
在注定的一日，它没有  
无故离去的心愿。

道路的  
景象，月光照耀于你

伴随它多个世纪的绝美  
其中充满纯贞、皎洁、宁静与恩惠，  
以它清晰晃动的渴望  
渲染一切。  
(……)

魔力，喜乐，增多，在影子中，  
是那段梦想出的爱情影像，  
高耸，简单，真实，  
我们曾认定无法获得的；如此确切  
以致于看似渺远的梦！  
(……)

伴随诗意的情绪，在“皎洁之夜”，开始了寻找“绝美”的旅程，这是一段追寻“渺远的梦”的旅途（Predmore, 2011: 54）。看似“无故离去”，却又是一次被“注定”的启程。事实上，在诗人“孤单”的“灵魂”中，有着相当明确的旅行目的：前往美国与挚爱 Zenobia 见面成婚。这份对真爱的渴望坚定了他的决心。虽然此次出行已走远，但却在结束时满载而归，收获了自己“曾认定无法获得”的“梦想出的爱情影像”。在此次返乡的旅途中，在回程的大海上，诗人拥有许多反思的时间，并且为眼前的海添加了新的含义，如第一百六十四首诗：

哦，大海，叛逆的天空  
从众天坠落！

在这两句诗句中，诗人使大海的象征意义变得更加丰富，并赋予它一种神话诗情的意义：大海，宛若魔鬼，是巨大的叛逆者，从众天落地（Predmore, 2011: 58）。这首简短的诗揭露了诗人自己的现实，并将大海比喻为天一般的存在，但同时又是叛逆凶猛的，掉落且呈现于他的眼前。第二章的大海象征着压抑的力量、荒芜与废墟，但这一章的大海却是野蛮且具有人性的，仿佛向往自由的

力量，将主人公带入真实的人类世界（Predmore, 2011: 59）。事实上，在这一部分，许多诗都表现出诗人的心理变化：

1. 第一百八十二首诗《我的金黄》

我们缓入黄金。一种纯金  
普照我们，淹没我们，点燃我们，  
将我们化为永恒。

灵魂是多么欢喜  
因为它重新燃烧，  
变成唯一的实质，  
化入高耸的天空！

……在海上，更显湛蓝，太阳，更胜金黄，  
解放我们的灵魂，扩张我们  
平静的心  
直至那未创造的圆满和丰盛。  
(……)

2. 第一百八十三首诗《夜间》

无论我的灵魂在何处  
航行，或行走，或飞翔，一切，一切  
都属于它 (……)  
(……)

哦，灵魂多么祥和  
当它已然茁壮，  
宛若一位孤独纯洁的女王，  
占据自己无边无际的国度！

在《我的金黄》这首诗的脚注中，Predmore（2011：245）指出了这里的“金黄”与第六首诗《梦着》中的小男孩的“神秘珠宝”相呼应：“小男孩哭着逃离 / （……） / 在他的双手中 / 紧紧握着什么！ / 他不知那为何物， / 却带着他神秘的珠宝走向黎明”。当诗人仍身处西班牙时，他刚做好了只身前往纽约结婚的决定，并有了深刻的内心挣扎，也因此在我心中一直保留着属于自己的那份珠宝，虽然他不确定那为何物。他不愿将属于儿时的珠宝交给外部的世界、成人世界。他感到自己就像“一名想留在过去的孩子”（Urrutia Gómez, 2017, 39: 11—39: 16）。然而，在这两首中，我们可以看出诗人灵性转变和升华的过程，这带给他一种心灵的解脱与释放（Predmore, 2011: 59）。此时他的灵魂已得到解放与成长，并处在一种满足平静的状态。此刻的诗人总算安定下来了，大海因此更蓝，太阳也更金黄灿烂。对于这次成人生活的重大转变，诗人的情绪是如此真实且深刻，在追梦的过程中虽然有疑惑与不安，但是一切的忧虑都在本章最后得以消解（Predmore, 2011: 59），如献给大海与爱情的第一百九十一首诗《一切》：

真的，是的，是的；你们两者已治愈了  
我的疯狂。

世界，在你们身旁，向我展现了  
它张开的洁白  
手掌，它曾经，  
深藏在我睁大的  
双眼前，睁得如此大  
却是失明的！

你，大海，还有你，爱情，都属于我，  
宛若曾经的大地与天空！  
一切已属于我，一切！我说，全都



已不属于我，全无！

根据 Predmore (2011: 59) 所做的分析，这首诗代表了诗人内心纠结的正式完结：他的“疯狂”已被“大海”与“爱情”所“治愈”。那颗属于儿时的心曾给他造成的“疯狂”，已在婚后得到复苏，如今已痊愈。曾经“双眼”睁大，“却是失明的”；而如今“一切”都已被看清。此时此刻，“大海”与“爱情”已取代了安达鲁西亚的“大地”与家乡莫格尔宁静的“天空”。面对新的成熟，胡安·拉蒙·希梅内斯的脑海已准备好回到西班牙与新婚妻子开始一段全新的生活，心中充满喜悦地抵达加的斯港口。

### 3.5. 第五章：西班牙

第五章是本书篇幅最短的一个章节，仅有二十首诗，它同时也是本作品中作者的“个人日记”的最后一部分。在这一章里，诗人的灵魂更加成熟，与前两章形成了鲜明的对比。在抵达西班牙后，胡安·拉蒙·希梅内斯欢喜快乐地回到了他的村庄。然而，此次造访家乡莫格尔并未像第一章那样给他带来挣扎与困扰，而是以一种更成熟稳重的心境来面对故乡，并在第两百零七首诗《母亲》中强调了自己对母亲的关怀和思念，以及对待陆地与大海的全新态度 (Predmore, 2011: 60)：

我一抵达就告诉你，母亲，  
你宛若大海；虽然你岁月的浪花  
千变万化并改变了你，  
我的灵魂经过时  
你的位置始终不变。

无需用测量  
或计算来洞悉

你灵魂的这片天；  
颜色，永恒的时刻，  
你西边的光辉，  
都在浪花中指向你，哦，母亲！  
你在它的瞬息万变里传承、永恒。

回到家乡莫格尔后，通过创作这首诗，诗人第一次将大海作为一个象征元素献给自己的母亲（Palau de Nemes, 1957: 200）。此时的海，是诗人在旅途中所获得的全新的大海形象。正如 Campoamor González (1976: 155) 所言，这是一次馨香的问候，满盈歌声，在其中作者将最敬爱的母亲比喻为大海的“永恒”与“不变”。此时这段诗句中的海是如此亲切，象征着“永恒的时刻”。虽然自己一次又一次远离家，但是母亲永远都在同样的地方等待着他。因此，也不难理解，几日后的离别给诗人带来了淡淡的忧伤感。在第两百零九首诗中，胡安·拉蒙·希梅内斯再一次将自己的诗句献给母亲：

它最初的巢  
是多么如心所愿！  
伴随如此喜悦的幻想  
总是转身飞向它；如此无忧无虑地  
将自己置身于它清爽的树枝，  
环绕着信念、和平与遗忘！

……然后焦虑不安地  
再次抛下它，楚楚可怜、无依无靠！  
似乎，在热情的交替中，  
心走出，巢碎，  
心滞留于巢内，心碎！

这首献给母亲的诗是在诗人离开莫格尔（途经塞尔维亚，前往马德里）的当天写的。这几句诗句深刻地表达了诗人对自己家乡的眷恋，这“最初的巢”是

如此地“如心所愿”。虽然胡安·拉蒙·希梅内斯多次离开自己的家乡，但是明确地表明了自己将“总是转身”返回故土。也正因如此，诗人的“心滞留于巢内”，伤感使他“心碎”。不过，渐渐地，成熟的心灵战胜了忧郁伤感的情绪。当他最终从塞尔维亚坐上火车启程回马德里时，写下了第两百一十一首诗《再见！在火车上梦着》，以此再次阐明自己成熟的态度，并试图摆脱一切令他感到纠结的情绪（Predmore, 2011: 61）：

哦，你多么翠绿地留在了  
身后，安达鲁西亚，  
 在你酸涩的葡萄园中  
 显得如此洁白！

高耸的眺望台，  
 在那里太阳使玻璃的色彩  
 变得愈发缤纷杂乱  
 ——深紫、玫瑰粉，它的新石灰——  
 眺望台注视着你的喜悦。  
 ——我的灵魂在这一切之中  
 迎着风向标，乘风而上，  
 向上。  
 （……）

如 Predmore (2011: 61) 所言，诗人在第一章的道别是沉重痛苦的，然而这一次对安达鲁西亚所说的“再见”则是伴随着“喜悦”的。此时此刻，美丽的安达鲁西亚被“留在了身后”，呈现出“翠绿”的景象。在这段对“色彩”的描绘中，可以看出诗人的“灵魂”对未来在马德里的新婚生活充满希望。事实上，胡安·拉蒙·希梅内斯满满的幸福感一直维持到了本章的最后一首诗（第两百一十七首诗）《简约》：

简约，单纯的

幸福之女！

你，从生命，  
走出，正如赢得新一日的朝阳，  
从东方升起。你遇到的  
一切极其美好，艳丽、有益，  
好似你，宛若日。

纯洁的简约，  
我灵魂中柔软草原的喷泉，  
我灵魂中喜悦花园的芬芳，  
我灵魂中平静大海的歌曲，  
我灵魂中晴朗日子的亮光。

在诗人本书“私人日记”中的最后一首诗中，读者看到了一副充满“幸福”气氛的美景，以及一个全新的世界（Predmore, 2011: 62）。这个新世界伴随着新生活，而其中的幸福又是如此“单纯”“简约”。在这段旅行中，通过对 Zenobia 深刻的爱，以及与大海和天空的接触，诗人不只经历了不可言喻的奇妙旅程，更将自己的感受与见闻在《一个新婚诗人的日记》中抒发得淋漓尽致。如今的他回到了马德里，过着“简约”宁静的幸福生活。

### 3.6. 第六章：书写于西班牙的美国东岸回忆

在本作品的最后一章，胡安·拉蒙·希梅内斯将自己于美国东岸的回忆描绘成诗，本章大部分的篇幅为散文的形式。正如 Núñez Ramos (1998: 130) 在书中所述，“散文诗的挑战主要在于用非诗句的形式将口头的表述交流变得感性动人，并且无须考虑诗学与句法之间的特性”。根据这位学者的分析，由于散文诗的排版特点和押韵的缺失，它无须像诗句那么“小心谨慎”。然而，它同时也具有一定的诗歌特征，并讲究韵律与声学的运用。

实际上，虽然本书的这一部分并不构成诗人的“个人日记”，但它仍然有着许多需要强调的特点。一方面，文中的诗句都具有诗人自己的写作特点与元素；另一方面，它也呈现了诗人在美国东岸所留下的重要回忆与感触。本章最突出的特点之一在于融入了其它作品的翻译。事实上，在这部分的第一首诗（第两百一十八首诗）《来自艾米莉·狄更生（安默斯特，麻萨诸塞州。一八三零年至一八八六年）》，诗人放入了这位美国女诗人的三首诗，并将它们翻译成西班牙语。请见它们中的第一首：

拥有**住客的灵魂**

极少出行。

在住处**更神圣的人群**

抹去这个需求；

而礼貌禁止

**主人**出发，

当**人类统治者**

探望**他**时。

正如 Rubio Tovar (2013: 228) 所言，“外语诗的融合是将《一个新婚诗人的日记》变成胡安·拉蒙最伟大的作品之一的（……）其中一个主要原因”。在这整部作品中都出现了其他诗人的诗句，其中有西班牙的作家，也有别国的现代诗人。当外国诗句出现时，通常都被胡安·拉蒙翻译为西班牙语，当然他有时也直接放入了英语原文。从此处的例子可以看出，诗人将艾米莉·狄更生的诗翻译成西班牙文，并在翻译过程中保留了英语原文的单词首字母大写。事实上，胡安·拉蒙·希梅内斯一直都将翻译视为自己作品的一部分（Rubio Tovar, 2013: 228），而这个特点出现在了本书的一些诗中。通过这样的方式，诗人成功地抒发了自己对外国诗歌的热情与兴趣，同时也表达了他对于外语诗价值的肯定。毕竟，那段时期的美国诗歌与文学对他产生了重要影响。

另一个值得关注的特点是诗人在本章对于美国部分现象的批判。正如 d'Ors (1987: 292)所指出的,面对当时美国社会的陋习,这名莫格尔诗人书写了几首讽刺诗文将它们一一点明并进行批评;例如:无知、自命不凡、虚伪浮夸、缺乏幽默感、品味低俗……在第两百二十六首诗《殖民地俱乐部》中,诗人对眼前那些“糟糕”人物进行了肆意的取笑:

进入时,不由自主地心生畏惧。然而……我们是来这里喝咖啡的吗,有这么多的鹦鹉?天花板往下坠,天啊!……

充满一切可能与不可能的色彩的鹦鹉,它源自糟糕热带地区的思乡女士的恶梦。  
鹦鹉飞越花园中虚假的金属翠绿(……)

显然,诗人对这家“俱乐部”的环境和人们感到不满。在场是一群多话的“鹦鹉”,并具有奇怪的特质(“一切可能与不可能的色彩”)。诗人对此场景的印象是如此地深刻,以至于当他回到了西班牙写出了这首散文诗,借此道出了自己对那里的负面观点。胡安·拉蒙厌恶一切人造的、虚假的事物,也因此表示了自己对这些陋习的不悦。事实上,这份不满的情绪也出现在了第两百三十一首诗《甜美的长岛……!》。正如 d'Ors (1987: 292)所说,这首散文诗“从一开始便以抒情乐曲的方式描绘了那座小岛的美景,那可观的美景并不仅在于它的自然风光,同时还有它‘树下的村庄小图书馆’、墓园和‘宛若脚底的纤细公路’,然而,刹那间,诗人询问自己”:

(……)

长岛,甜美之岛;为何,在你的最佳位置,先生田某用钢铁、大理石与玻璃建造这栋可怕的屋子,布满多彩画廊和一打白熊,可怕的龙与闪亮的曲颈瓶——啊,喷泉!——,庞贝古城的废墟,墨西拿地震的残骸,锚与孔雀石,鹦鹉标本与陈列盔甲,青铜秋千与绘有鸦片的挂画,土耳其沙发与自动演奏钢琴;甜美的长岛?

(……)

从划线句可以看出，诗人鄙视这间处所的夸张装饰，并认为它的存在破坏了长岛的美景。对于诗人而言，那是一座美丽的小岛，一切都应该平静地与大自然结合。然而，品味低俗的过度装饰显然毁了岛上“最佳位置”。除了诗人所感受到的人为装饰与滑稽品味，他还在这一章中强调了自己对于纽约城市莫大的愤怒；如第两百三十三首诗：

——我已经无法再走了！  
 ——要走到月亮！  
 ——一直到月！亮！……？  
 ——是的！仅剩整条第五大道，我们就到了！

第五大道是纽约最重要的大道之一，在那里诗人因它过长的距离而感到厌烦。走如此多的路令他感到困难，甚至有一种要登上“月亮”的感觉。毕竟，在诗人的故乡，小镇的道路与现代都市是远远不同的。频繁的嘈杂声、令人晕眩的广告牌、人潮拥挤和宽广的街道，大城市的一切都带给他行动上的不便。

因此，在本作品的最后一章里，诗人将自己对于美国的记忆生动形象地呈现出来，这些篇幅往往都带有讽刺色彩和及胡安·拉蒙式的幽默。通过这些诗（大部分为散文诗），读者可以理解胡安·拉蒙在这次旅途中的心情与感受，一次在他生命中留下了重要印记的旅程。虽然大部分关于美国的叙述都带有一定的奇异感与陌生感，但是此次出行的点点滴滴都深深地镶嵌在了诗人的心底。毕竟，当年的美国被视为现代与前卫的象征。





## ANEXO 2

Traducción al chino de *Diario de un poeta recién casado*

《一个新婚诗人的日记》汉语翻译



## 一个新婚诗人的日记

（一九一六年）



致拉斐尔·卡耶哈氏

此简短的爱之指引

于大地，大海与天空



（既不是对异国色彩的渴望，也不是对“必要”新事的愿景。每当我旅行时，是我的灵魂在游历，行于众魂之中。

既没有更新颖，行走时，也未必更遥远；更深刻。恒古不变，却愈发高耸。相同事物的持续净化，被感知于永恒的不变之中，如此不变，将形形色色的元素捆绑进来，那聚集在“无尽的和諧”与“永久的再深入”之处。比如说，在完整的夕暮中，是那相似的黄昏，以深深的跳动赋予了它绝美，而非外在变幻的演出；跳动的精准。心，若是存在，便始终如一；沉默如金，是真实的万能语言！无论身在何方都将永不改变。

在这本我誊抄的诗人册子中，在简短的注解里，时而伴随着单一色彩，时而又仅伴随着思绪，还有时伴随的是独一无二的亮光，情绪狂热。在转眼即逝的世界中，最初的唯一核心将那群岛屿升高，并达到我的灵魂，旅行者的灵魂，它被无形的恩典之线绑在了无与伦比之物的中心。可怜而又丰盛的灵魂，它走向自己，却想象着是前往别处……又或者是相反，啊！若你们所愿。

胡安·拉蒙·希梅内斯

马德里，一九一六年九月三日）





## 来自黎明的问候

妥善照顾今日！今日是生命，是生命的本质。在它的轻轻消逝中，所有的现实，包括你存在的一切转变都已保存：成长的享受，行动的荣耀，荣美的光辉。

昨日不过是一场梦，而明日又仅是一幅幻象。然而，充分利用的今日却能将昨日化为幸福之梦，又将明日变为希望之象。那么，就好好照顾今日吧！

（从梵语译来）



—

前往大海



—

马德里，

一九一六年一月十七日。

何等贴近心灵

离双手却仍

如此渺远！

如明星的光芒，

如无名的声响

从睡梦中传来，如同

远处骏马的步伐

我们渴望地聆听，

听闻大地；

宛若话筒中的海声。

生命从中

诞生，伴随着喜悦之日

无法熄灭的光辉

照亮别处。

啊，多么甜蜜，多么甜蜜

还未成现实的真理， 多么甜蜜！

二

马德里，

一月十七日。

根与翅膀。若翅膀能够扎根

而根却可以飞翔。

三

马德里，

一月十八日。

当我致力于纯金的戒指，

你拥紧我，在我指尖的血液中，

与你，持续，享受着，

流淌全身。

极好的状态！我强而有力的血脉

因你而现，甜蜜的，陶醉着，

仿若仙境般的蜜

盛着来自永恒圣杯的光芒。

我全然的心走过，

汹涌澎湃的河流，在光滑的

戒指下，为了珍藏它，

便在爱情的无限循环中开启。

#### 四

马德里，

一月二十日。

脆弱的钉子，强壮的钉子……

我的灵魂啊，又有何用！

无论命运如何，

挂画必定坠落。

## 五

火车上

一月二十一日，清晨。

## 拉曼查

一颗黯淡无光的星星，

在迷雾中

月光弥漫下，

仍忧伤地守候

清晨隐约不见的橄榄树。

田野，

杂乱无章，色彩尽失

于阴影之中，

灰影褪去，灰蒙蒙的晓光来临，

并开始若隐若现地约束自己，

伴随黎明，

微露光色……

我的灵魂



此刻从你的梦中浮现，全新的，  
纤弱的，仍未具光色，今日  
——如同新生儿——  
在这片你曾穿越多次的老旧原野中  
——清晨的橄榄树——  
多少次，带着焦虑，漫无目的，  
在你无限的爱里  
不灭的星光下，恒久沉沦于  
月色中！

……一颗星星  
……仍在……忧伤地守候  
清晨的橄榄树  
……若隐若现  
已然……于回忆……

六

火车上

一月二十一日，清晨。

梦着

——不，不！

小男孩哭着逃离

却一刻都未离开小道。

在他的双手中

紧紧握着什么！

他不知那为何物，

却带着他神秘的珍宝走向黎明。

我们预感那是，无限的

灵魂向我们揭露的未知。

我们几乎看见它金贵的中心闪烁于

万丈光辉的赤裸中……

——不，不！

小男孩哭着逃离

却一刻都未离开小道。

强壮的手臂，能够把握住它……

无能为力的心，却只能将它丢下。

## 七

火车上

一月二十一日。

## 玫瑰丛

这是海，在大地上。

南方的色彩，在冬日的阳光里，

拥有来自汪洋和海岸的

喧闹与多样……

哦，早晨在大海！——我是说，在大地上

一路向海！

## 八

塞维利亚时间。

一月二十一日。

### 吉拉达

“无与伦比的美，

西班牙的清晰和光亮……”

比利亚桑迪诺

吉拉达，在我眼中

如此绝美，吉拉达——就像她，

喜悦、纤细、金发碧眼——，

被我乌黑的双眼凝视——宛若她——，

洋溢激情！

不可言喻的吉拉达，

优雅聪慧，高耸孤立于

——哦，光中的棕榈树！

晴空看似在风中摇曳！——

浩瀚无垠的天空，你头顶上方的  
穹苍——在她上方——拥有，  
不可言喻的枝繁叶茂，天堂！

## 九

从塞维利亚前往莫格尔，火车上，  
一月二十一日。

## 欣喜的日出

我的全灵，爱情，因你觉醒，  
全心，因你，化作我身。  
仿若春日中的蓝天  
栖息于花开的树梢。

荣光中的新日，将我的所思所想  
洒满湛蓝与金黄，遥远却又靠近，  
我感知的纯白花朵  
遥远却又靠近天上的光芒。

爱情，你不在里也不在外；

我的鲜花注视你，如同仰望天；  
你亦是鲜花，你堪称精华，  
如穹苍高挂树冠般，悬于我的胸襟。

十

莫格尔，  
一月二十一日。

情诗

致你

阳光，如同我的爱情，  
越来越炙热、无暇。

我在此地

所学会去看的，于年少岁月里，  
都应该随后在你身上  
找寻……，如今，爱情，美景，我的花园，  
如这片田园般属于我  
在那里我的双眼曾看见这束光，

紧接着，此刻，双眸已望向你，

天上的安达鲁西亚女子！

十一

莫格尔，

一月二十一日。

首棵杏树开花，

（高声。）

纤弱纯洁无暇，

你来与我幽会，

正如树的灵魂！

——……树灵昨夜前来，

（低声。）

穿越过拉曼查，

用它纯白之美

夜守我的不眠，

在坠落的云彩，

（不语。）

在极速的流水，

在缭绕的烟雾，

在倾泻的月光，

在我灵魂深处……

## 十二

从圣胡安前往莫格尔，车上，

一月二十一日。

## 恩赐

致你

无名恩赐

唯你所有。

在上空盘旋的迷茫

弥漫你欢笑中的金黄，

你的双目，你的发丝，

是金发碧眼的美丽，

来自这纯净蓝天与喜悦太阳的缠绕里

同它恩赐

穿透万有。

恩赐，圣洁余音绕梁

既无终点又无目的；光芒，

恩赐，色彩般的；恩赐，



光中的喜悦；色彩，恩赐，

存于喜悦里！

### 十三

莫格尔，

一月二十三日。

### 莫格尔

莫格尔。母亲与兄弟姐妹。

干净温暖的巢窝……

多棒的阳光与安息，

在晒白的墓地上！

一瞬间，爱情渐行渐远。

大海不复存在；葡萄园，

紫红且丰饶，

是大海独自装饰的世界，明亮

且细薄，如同虚幻的光辉。

我已在此扎根！

在此逝世胜过健在！

这是令人渴望的结局

它终结于日落！

莫格尔。神圣的苏醒！

莫格尔。母亲与兄弟姐妹。

## 十四

莫格尔，

一月二十五日。

傍晚于无处

（内心深处的大海）

……这平静的瞬间

——影子如梦初醒——

灵魂陷入

天空的至深处！

这幸福的瞬间，毫无新的喜悦，

如金黄湖畔

被悲惨环绕！

——……灵魂淹没万物，

而她却身处

高空，独自，

在外——，

这永恒的瞬间——昏暗的天——，

位于心海漫长的

浪花——血液苏醒——

以及一颗古老的，被遗忘的

却又被重新发掘的星星中！

## 十五

莫格尔，

一月二十六日。

### 致一位女人

#### 在我儿时辞世的女孩

莫格尔墓园

在死亡中你二十岁了。

你已是女人——多美啊！——

二十岁……你好似这道曙光

冰冷柔美——多么纯洁！——，大地与荣光！

## 十六

从莫格尔前往火车站的车上，

一月二十七日。

### 日出

……多么不适，多么干渴，多么萎靡不振，

在朝阳与云彩的迷蒙中，

蔚蓝的、月光般的，源于姗姗来迟的

晨曦！

寒颤。苦涩的遗憾……

黎明仿佛正赋予我生命，

我此刻正在重生，

柔嫩，无知，恐惧，

如孩童一般。

一瞬间，我们回到另一端

——我回到另一端——，回到梦境，回到未出生时

我们返回——我返回——此地，——多么遥远！——

我们孤身前往——我独自一人……——

寒颤……

## 十七

火车上，前往塞维利亚，

一月二十七日。

## 昏昏欲睡

“一身洁白，

一切荣光都在她。”

民谣

身穿你的纯洁

雪白的新娘礼服，

你行过

我宁静的睡梦，

好似穿着你那纯白的

女童套装，面向仍是男孩的我。

你戴着今日的戒指，

在你开花似的双眸中

微笑着，递给我

昔日的金色卷发。

女孩的精细卷发，  
草原上  
圣洁的彩虹——心——  
在你纯洁无暇的日出中。

## 十八

塞维利亚，  
一月二十七日。

## 你与塞维利亚

我对塞维利亚献殷勤  
就像对你。我的双眼  
望着她时笑了，就如同  
凝视着你时。

对我而言，  
她如同你，充满全世界，  
有她陪伴是如此微小梦幻，就像，  
有你相伴，无边无涯，  
离了你是如此空虚，就像，离了她！

塞维利亚，你的城市，  
我的城市！

## 十九

塞维利亚，  
一月二十七日。

### 从天而来的指引

**天堂：**短暂无限之地，“无需比较的美”——**比利亚桑迪诺**——，地上城市的忠诚写照——备受旅客瞩目——塞维利亚，“热闹且非凡的城市”——**引用作者**——。坐落于空中之地，对应着它的湛蓝，此城是“西班牙的清晰和光亮”——**引用作者**——。在包罗万象的春日，天堂往往从天而降直至塞维利亚。



## 二十

前往加的斯，火车上，

一月二十八日。

### 两姐妹！

蓝天与橘子：

两姐妹！

……火车并未开往大海，而是走向夏日

金黄洁白的绿夏。

女孩嚷道：“紫罗兰！”

男孩：“清凉的水！”

我，在没有出路的寒颤中，

含笑于自己的悲戚，喜极而泣。

——两封电报：“母亲，未婚妻：莫格尔，长岛；

法拉盛：我虽身处陆地，却陷溺于情海。”

二十一

前往加的斯，

一月二十八日。

午后列车，

我曾居住的这片美景，

往日所去之地，

今日沉重路过……

——甜蜜简短的旅程

从小镇前往甜橙园，

从未婚妻走向松树林！——

橄榄树与松树！

浩大金黄的日落！

多美好，你们昔日多美好！

多美好，你们今日多美好！

在此！不在别处

仅在此地！

——多美好！——

它正落入

大海，不可言喻

宛若女子，此地的

母亲，姐妹，此地的

情人，黄昏，爱情，我的黄昏！

## 二十二

乌特雷拉车站，

一月二十八日。

## 致一位

像她这样的安达鲁西亚女人

你的回忆存于我心，率真且显眼，

如同那些绽放于四月春风中

玫瑰的颜色，

以它粗糙水晶般的船艏

划破白昼。

它用夹杂着鸡鸣的笑声

打乱我消沉的思绪，

伴随此声响

朝气蓬勃的晨晖劈开

婉转迂回之夜的黑影。

## 二十三

赫雷斯，

一月二十八日。

再会……！

傍晚

好似一滴泪！正在

赤裸地躺下，巨大地，

在我身后，试图挽留我……

## 二十四

加的斯，鲜红的晚霞，

一月二十八日。

## 王港市

忆起已逝去的

那些幸福时光

是多么可怕啊！

记忆，

伴随昔日的点点滴滴，

——仿佛在荒芜废墟的

强风中——

带来它的装饰与美景……

它们是干枯的沼泽、红盐、

巍峨的湖，我们曾一度认为是大海！

## 二十五

加的斯，

一月二十九日，天色渐渐亮。

可怕的威胁

莫过于此：

“春天，还未焕发，就将坠落。”

——而这并非

她的过错！——

他将用乌黑的双眸，

悄悄泛泪的红眼眶，  
看清真切的喜悦中  
充满荣光的路……  
然而，它们却公义地，  
对他关上门。

在最初的众灵之中  
唯有她的灵魂最健全。  
然而，它们却公正地，  
对她的躯体  
关上门，仿若  
她陷入痴狂。

——而这并非  
她的过错！——

## 二十六

加的斯，在城墙上，

一月二十九日。

当大海依然辽阔，

一切如故，

我感到自己已在你身旁……

现在只剩海水将我们分离，

流淌不息的海水，

海水，唯有，海水！





二

大海上的爱情



## 二十七

一月三十日。

你的双臂如此纤细，  
却比大海更强而有力！

海水

是个玩具，而你，亲爱的，将它展现于我  
宛若一位母亲给予孩子笑容  
引领他通往自己  
浩瀚甜美的胸襟……

## 二十八

一月三十日。

穹苍

穹苍：字型  
如深海般浩瀚辽阔，  
我们渐渐遗忘于身后。

## 二十九

二月一日。

### 孤寂

你全然于你，大海，然而，  
你脱离你，是何等孤单，  
你，总是，离自己何等渺远！

展现于万千伤口，每瞬间，  
好似在我眼前，  
你的浪花，如同我的思绪，去  
又来，去又来，  
拥吻着，远离着，  
在永恒中认识自己，  
又忘却自己，大海。

是你，你却浑然不知，  
你的心跳动着，却毫无感觉……  
全然孤寂，唯有海！

三十

二月一日。

单调乏味

镀锌般的浪花与石灰般的泡沫  
满盈这片海，以它无穷的凄凉  
将我们包围。

一成不变——向北，  
向东，向南，向西，蓝天与海水——，  
灰暗严酷，  
干枯苍白。

世界从未打过  
如此大的呵欠！

时光的测量完全相同  
整片天整片海  
灰暗苍白，严酷干枯；  
每一刻都是海，灰暗干枯，  
也是天，严酷苍白。

无法逃离这座  
心力交瘁的城堡！  
无论转向何方——向西，  
向南，向东，向北——，  
镀了锌、打上石膏的大海，  
天空，如这片汪洋，上了石膏、镀了锌，  
——悲伤中的无尽珍宝——，  
既无日出也无日落……

### 三十一

二月一日。

### 维纳斯

致亚历桑德罗·普拉纳

此时此地她要降生！你们看呐。液态珍珠。一切真丝、爱抚、恩惠，化为滚滚浪涛……此刻！……那地！……不是吗？……难道是修道士的错？

令人落泪的是这艘船，这头熊！它如此沉重，肮脏乌黑，在海水上，这柔弱的背脊！来看！快将船从此处拿开，维纳斯要降生了！——那要将它安置于何处？那要将它安置于何处？——

阿波罗，只属于女神的好友，当人们在此念珠祈祷，你已带着鲜红的树枝悄然退去——洁白于晨曦之中，泛着午时的金黄——朝着你日落方向的家园！阿波罗，只属于我的好友；维纳斯在降生前离世，只怨穿越大西洋！

## 三十二

二月二日。

## 苏醒

——哦，姗姗来迟的意愿！——

一望无际，

黑夜，只见你飘逸的秀发。

你宽阔的后背

一刻都无法凝聚；

银白——月色下的废墟——

破碎地留在我周而复始的梦中，

而你，忧伤地，

转向我，你的双眼硕大而疲倦，

只为从黎明对我说，再会！

如今你不过是座

紧闭的墓穴，你幽深清晰影子中

黑暗的躯壳，我迟来的苏醒

一无所用，无暇之夜！

### 三十三

亚速尔群岛，

二月二日。

### 明星！

星辰显于大海，

大地，神圣的大地，

荣光中的小岛，

独一的大地，整片

土地，

唯一真正的大地！

明星！

在海中闪烁着

明星！

——“比起在那块我曾误以为是大地上的繁星                      （对另一人）

它们才是明星，



其皎洁的魅力

更加吸引灵魂，

因为它与它们遍布此地，一切！

大地与明星。”——

明星！

我来了，我来了！

——“此处的大海是道路！”——

（对另一人）

我睁大双眼，却看不见，

临近的光亮使我炫目，

纯洁的无限迸发……

众声齐喊：大地！

我，盲目地：明星！

## 三十四

二月三日。

### 天空

我将天空留在了  
大地，带着一切所学会的，  
歌唱于那处。

我从这片海  
迈向另一片天，如大海般  
更空旷无穷，此天空拥有另一个  
还不属于我的名字  
只因属于它自己……

正如，  
年少时的一个午后，我走进  
家中的其它房间  
——如世界般属于我——  
然后离开，蔚蓝洁白花园旁，  
我堆满玩具的小房间，它  
像我一样孤独，且伤心……

## 三十五

二月三日。

### 夜晚

哦，无名浪花之海，  
无处停靠，  
海水与夜月，仅此而已，夜复一夜！

……我忆起大地，  
渺远的，曾属于某人，  
在火车之夜行驶过它，  
不同的年岁  
相同的景物……

——遥远的母亲，  
沉睡的大地，  
有坚固永恒的双臂，  
有恬静如旧的怀抱，  
——永生之墓，  
有焕然如新的装饰——；

大地母亲，你总是

在你独一的真理中等候

那流浪眼眸中的

忧伤一望！——

……我忆起大地

——清晨的橄榄树——

坚挺在夜月前

银白、粉嫩或微黄，

等待着他们的复往归来，

那些既不属于她、也不占有她，

却深深爱着她的人们……

三十六

二月四日。

天空

一片天，每日，

每夜……

狩猎的凹陷双手

来自大海上一瞬间的信念。

然而我，渺小，逃离，日

复一日，夜

复一夜，

宛若蝴蝶……

## 三十七

二月四日。

忧伤的乌云

将黑影献给大海。

灰铁般的海水，

如同一片坚硬的平地，

矿尽物绝，

在荒凉的

废墟。

虚无！此地的言语，为我，

在今日，觅得它的归宿，

如同话语之尸

安息在它自然的

坟墓。

虚无！

三十八

二月五日。

客舱的阳光

（“我正在穿衣，清新的帆布旁，

古巴女士与理发师的

金丝雀正歌唱着，片刻阳光。”）

爱情，苏醒的玫瑰，

等待已久的绽放！

奋斗治愈了你，

如今你已无懈可击。

阳光与海水

曾奋斗于你，在一抹忧伤的

色彩紊乱之中……

不可思议的日子啊！

一切瞬间即逝，

那曾是永久的。自由，

曾被囚禁的心灵。

——有时，彩虹

短暂发光

好似一曲优美的前奏……——

然而你的花蕾，玫瑰，

犹豫不决。你

从童年的疾病

渐渐恢复。

黄色的花瓣

你使其艰难绽放……无谓的河流，

痛苦，你曾如此流淌！

今日，爱情，面向

艳阳，与它争竞，

却没有任何光芒能模仿

你最初的闪耀。

爱情，孤独的青春！

爱情，原始的力量！

爱情，准备去对抗

一切高耸的难关！

爱情，绽放的视线，

不可言喻的决心！

## 三十九

二月五日，多云。

## 减少

一切都减少！我想象中的海

曾是浩瀚的海；

我孤独坚强灵魂中的爱情

曾仅仅是爱情。

我越从这一切

远离，却在其中陷得

更深。我曾是孤独，曾是孤独



——啊，大海，啊，爱情！——极致的！

## 四十

二月五日

## 大海

仅此一刻！

是的，大海，又有谁，

如你，变幻莫测，

在众天的遗忘中加冕其冠；

汹涌的海——永不坠落——

平静的海

——拥有冰冷之心，伴随永恒之灵——，

大海，现今的顽强象征！

四十一

二月五日

大海

似乎，大海，你奋斗

——啊，无尽的凌乱，不懈的坚毅！——

是为了寻觅你，还是为了让我觅得你。

你如此无边地展现自己，

在你孑然的裸露中

——缺少女伴……还是缺少男伴

根据阳刚之海或阴柔之海所对你诉说的——，创造着

我们今日世界的

完美奇观！

你，仿佛在生产，

赋予自己生命——多么疲惫！——

对你自己，唯一的海！

对你自己，仅仅对你并在你

丰盛中唯一且不变的丰盛，

……是为了寻觅你，还是为了让我觅得你！

## 四十二

二月六日七日

## 令人不悦的感觉

……是谁将粉笔置入我的双眼？海与天融为一线纯白。我不知是向北、向南、向东、向西，一个橙黄的洞。啊！伤口，嘶吼，烈日……或是什么？

突然，寒冷袭入双脚。毯子！毯子！似乎大海被关入了矿泉水瓶……日食！日食！女人、孩子、男人，全体仰望太阳，透过黑眼镜，橘眼镜，蓝胡子修士的绿眼镜，前日午后维纳斯的恐惧。

又一次那些铁链！如往常一样四点半！在何处？电光的微黄依旧渗透于木块，伴随青绿的闪电。毫无畏惧的蟑螂。倾盆大雨。水桶离我头顶仅一步之遥。雷，如浪花，仿佛从天而降的一桶水……

一点点青葡萄般的海，在船身旁。地平线在手中，我想说，在脚边。——新大陆？——迷雾直至灵魂。雾角声，每分钟，在这厌倦的时刻中。寒冷入鼻，深入双耳，贯穿思绪！重要紧迫的事物离开、退去，如同浑浊的怪物，如此靠近，却又何等遥远！

仅剩两个庞然大物：暴风雨和船，在海水的阴影中面对面——大海和雨水——两场暴风雨？两艘船？

四十三

二月七日。

天

我已将你遗忘，

天空，你不过是

一掬隐约存在的光，

——没有名称——映入

我疲倦慵懶的眼帘。

你出现在旅客

懒散绝望的话语中，

仿佛在简短反复的湖水里

源自一幅梦境中的水景……

今日我已缓缓望向你，

你已离去，上升直至你的名字。

## 四十四

二月七日。

不！

大海，在我行过时，

说了是。

而瞬间，

又说不，上百次，千万

次，直至那最凄凉的无限中。

不，不！不！！不！！！愈发

汹涌，伴随着黑夜……

它的拒绝，

如同海浪，渐渐凝聚，

——不，不，不，不，不，不，不，不，不，不！——

它完整地离开了，向东，

是无穷、黑暗、坚硬、冰冷

的不！

## 四十五

二月七日。

### 厌倦

盲目时光中的灰色军队

向我们靠近

——如浪，似云，——

在她们带给我们的悲戚中。

我们进入了何处？

这位女皇要我们有何目的？

我不知道她们为何在为我们哭泣，

更不知道她们将把我们带往何方。

——……总是一成不变

以千篇一律的方式——。

她们的赤裸如此显著，

以至于早已变迁。她们像是

亡于厌倦的绝望，

无须付出，无须盼望。

我们并没斩杀她们，她们也未灭绝我们！  
……她们不停地增长，我却不明白，  
盲目的她们，毫无可看……

## 四十六

二月七日

我不安分的心多么沉重  
——海或地的重量——，  
从高处、从低处。

我活在何等的心，  
他们将会埋葬还是淹没？

我浩瀚的心如此沉重  
如天似海；  
多痛苦、多烦闷；  
啊，如此深沉高耸的负担！

## 四十七

二月八日。

### 自然的欢庆

致路易斯·贝由

连续数日的雨天后——雨水，在持续的溶解中，苦中带甜，如同爱情——微风徐徐而来，海浪上的烈日与青空下的大海，仿若陆地上的周日、岛屿上的周日，更应该说，渺无人烟、无法识别。

这一日宛若被忽略的无名之魂——被抹去且不被察觉——于周日前的一個周日；仿佛今日我们发现——于这些不安移动的土地——，创造并命名了周日。

然而，大厅里的日历，无趣的铭在图书馆——普莱达，巴拉格尔，巴雷拉，带着锚的纸板——以及钢琴之中——戴利贝斯，阿尔沃斯，普契尼，黑白混血女人的签名——，徐徐上升的孤独轻烟中，一缕烟带着它的厌倦飘往别处，留下一束点亮绿地毯的阳光，日历说道：周二。

穿越大西洋的学术华丽文藻！我觉得，固定的一周在今日显得像五行诗。学会的舞蹈，点灯人的梯子，为了第二道晨晖的天！日历、无线电报新闻与神父朝向海水！我与自然！周日，船长，周日！

极好……！



## 四十八

二月八日。

### 海上的阿尔加马西利亚

是的。流水般的拉曼查。

文藻涌流的沙漠。

是的。拉曼查，无趣且无知的。

——无声，于忧伤的桑丘后，  
红夕阳上的昏黑，依旧细雨绵绵，  
堂吉诃德走了，带着最后一丝阳光，  
缓缓地，饥饿地，前往他的庄园，  
穿越黄昏时期——。

哦，大海，没有镜片的水银；  
大海，虚无中波涛起伏的明镜！

四十九

二月九日。

碧绿洁白的尾波，

大海的记忆！

五十

二月十日

平坦的大海。光滑的蓝天。

——看似不是一天……

——也根本不必是！

五十一

二月十日。

你没看见海吗？在日落中，看似，

——雨之画，

具有——甘甜的海水——碧绿、淡黄、玫瑰粉，

我模糊轻柔的思绪

漂浮于海面……

## 五十二

二月十日。

### 海上的男孩

咆哮的大海，此刻被  
猛烈的绿闪电，  
照亮于狂妄的动荡中，  
它震撼我。

甜美安静的男孩，  
在我身旁，轻声细语，  
在台灯的微光下，  
在船上的  
恐怖寂静中，如同小岛；  
微笑询问的男孩，  
有着通红的双颊，  
以及充满爱意与平和的乌黑双眼，  
男孩使我平静。

渺小纯洁的心啊，

广阔胜海，微弱的心跳

比深海更强，

好似钢铁、寒冷、阴影、嘶吼！

大海啊，真正的海；

穿越你才能抵达——感谢你，灵魂！——

我前往的爱情！

### 五十三

二月十一日。

### 暴风雨的完结

（桥上）

在海与天之间，依然，

透着曙光，

暴风雨遥远地在低处卷动，

如一条蛇

渐渐远去……

船升高加速，

在更高的天空下

鲜活的玫瑰，坚定地，  
用我们向往的  
光亮与色彩，装饰着……

清醒的美梦……

## 五十四

二月十一日

## 完美到达

致华金·索罗拉

……忽然，午后展开，如金扇子一般，仿佛一段真实惊人的幻觉。多么美好的感受临到我们，如此甜蜜！仿佛特纳正与我们一起观看着……我们感觉不到的海鸥正在靠近，无疑地，它们已经到达，在上空飞翔，盘旋于旗杆上的信号旗，离天空多遥远，离我们多高耸！天空升起，离去，消失，已没有名字，已不是天空，而是荣光，安详的荣耀，如蛋白石般，仍未呈现微黄。大海变换涟漪，似乎，在此时加速流动，天空升高，大海下沉，在下降中，滚动加剧。木桶与伐木漂浮在波纹上。我们将小渔船抛于身后……我们到达了吗？

西日，伴随下落的一缕思乡阳光，将左舷染粉。多么愉快的鲜红，与玫瑰粉一同点燃，于救生衣上；多么甜美的洁白，在船舷上，伴随着粉红点燃；这位黑人女士的黝黑，这位日本先生的橄榄；每对眼眸，每根发丝，每个嘴角，在夕阳下都是如此美丽！大家都是兄弟姐妹——黑，白，黄——在欢乐中！我愉悦地听着

这位抽着鸦片男士的忧郁对话。我回答这位代理商的话，尽管整趟旅程我们并未说过话。我抗拒着修道士雪茄的烟……一切想象都在面部点燃。歌唱着，快跑着，不愿下来用餐，将脸转向从新大陆飘来的温暖新鲜空气。——那些不歌唱，不梦想，不去爱的人们，在阴影下，带着我们的希望，慢步走向右舷。——

这一刻仿佛是从梦中浮现的歌曲，而我们是它的英雄。是的，我们是真理，是荣美，是永活的诗节，伴随押韵，于光彩四射的永恒诗歌中心。那是我们一直以来都熟识的诗歌，却仍不断期盼去重新了解它——大海的纯洁十四行诗中的第二节四行诗？——我们身在何处？哪段时期？我们是从哪一本小说中走出的？我们是插画？我们到达了吗？

……然而插画坠落、熄灭。从未有过一段夕暮是如此覆灭的！天空再次下降，而大海上升，我们渺小如日。再次度日如年，迷雾，冰冷的鼻子，短小的距离，“减少”。那些片刻前谈话过的我们，打破寂静。我独自漫步于左舷，浑身滴水、被帆布包裹。再一次，我们永远不会抵达，带着幻想推开时光，同时在两艘船上航行着，咒骂着一成不变的大海，无趣的，乏味的，雪白纹理的永恒乌黑大理石，是的，大理石！在这单调大船的两边，这只难闻的大熊……纸片从我手中滑落……我已不会书写……

## 五十五

二月十一日，

在船桅上，折叠刀。

你将玫瑰变为

细茎针茅。

你必定有段

苦涩爱情。

五十六

二月十一日。

是！

前方，日落中，永恒的“是”

向着那永不到来的。

——是！

而光，

毫无色彩，

激烈地，呼唤着我……

不是来自大海……已抵达

光之口，它们

无止尽地诉说，

再次，极度微弱地振动

——是！——，

在一个灵魂居高临下的远方

渴望遥远地相信，仅仅遥远地……





三

美国东岸



“在我日记中的这一部分，有些并未记载日期的诗文。多少次，或许连我都不知道，是在何日？是否有缺乏日子的年月，或是缺少小时的时间？”

我希望，如同真挚的画作，这些注解会在它合适的时间与日子为自己上色。”



## 五十七

勃肯德内路，考德威尔。

二月二十日。

我将你的花瓣摘去，如同剥开一朵玫瑰，  
为了看清你的灵魂，  
却看不见。

然而周遭的一切  
——地平线与海平线——，  
一切，乃至无垠，  
都满盈了一种广阔无穷  
且栩栩如生的精华。

## 五十八

花园城市，

二月二十六日。

## 临近夏季的日落

你，甜美的  
风景，

宛若一名女子

在午后，略为

困倦地躺下。

灵魂飘出、前往黑夜

具有她的体态——娇柔迷雾——，

然后，遥远地，在她脑海深处的

金子中，展现的躯体，

所见的色彩，透过睡梦，

在苍白的柔情里

依然坚强，在她平凡的裸露中。

新鲜的玫瑰，天空般的纯洁，温婉的

淡紫色，

犹如

你的日落，美景。

## 五十九

纽约，

二月二十九日。

## 高尔夫

云彩——皎洁云团——拾起

看不见的阳光，纯白。

低处，在阴影下，

大海，缓缓流淌的青蓝，轻抚着

岩石赤裸的脚。

还有我。

是预见的结局，

是过往的虚无。

活在万千世界，沧海桑田，

一切仅是梦境中的港口。

云彩——皎洁云团——拾起

看不见的阳光，淡粉。

无论想从此地

前往何处，终究将回到原点。

如今我已在中心，

此地来来去去的一切

揉杂着

抵达与启程的幻灭。

云彩——皎洁云团——拾起

看不见的阳光，鲜红。

六十

“天空”

既然你另有其名，

天空，而它的感受

还未是我的，你仍不是天空。

没有天空，哦，天空！我，



依然，在学习

你的名字……

没有天空，爱情！

——没有天空？

六十一

纽约，

三月一日。

鲁本·达里欧

一九一六年二月八日

“流浪在我心，并从  
神圣森林带出和谐。”

鲁本·达里欧

—

毋需多说。毋需重复

人们也已心知肚明。

肃静！

——这是废墟的黄昏，

无人居住，无比凄凉

（仿佛是在他颤抖时

所创造出的），

附着一扇

敞开的黑门。

是的，他流浪的夜莺

已进入美洲

位于恬静的心。肃静！

是的，他自己的心

已进入美洲

位于胸口处。此刻他拥有它，

永远，屹立于

死亡的

最终亲昵。

## 二

他，疯狂高歌，

如此，宛如整片穹苍，  
无所不在。他诗意的里拉竖琴将一切  
变得枝繁叶茂、美仑美奂。无论  
进入何处，一切年华的  
永恒奇观  
都变得嫩绿。

### 三

死亡，伴随它无垠的  
披风，此时一切早已为  
那再次造访的和睦开启，  
它将他从我们手中夺去。

它，永远的君王！在  
深处，颂扬着陵墓，  
一切回忆都为其冠冕。

### 四

如今是的，忧伤的缪斯，

正要歌颂死亡！

如今正是凡人的春天

要在她的圣花中！如今

我知道夜莺在何处逝去！

无需多说！

面对爱神木肃静！

## 六十二

波士顿，

三月二日。

## “体育文化”

与初春一同前往被雪覆盖的操场！带赤裸的她坐在计程车上是多么美好，走向她的“运动”，在这寒冷之中！她是如此的生动结实！她无声经过，一切都被她的愉悦所感染。她深紫的肉体，在阳光中，化为玫瑰。她的笑容是花儿的图画、鸟儿的轮廓。是的。就连我们穿越的积雪道路，沿途都是白雪覆盖的藤蔓，它们是白黄交织的木屋上僵硬的华美装饰，对着朝阳，以它的寒冷装点了一颗健壮的心，它们胜过——啊，体育文化！——百花齐放的青绿。

## 六十三

波士顿，

三月十一日。

我的胸口终日被这唯一的光所穿透，春日的匕首——这道光曾是承载生命的阴影——。是的。今早穿越温暖色彩的鸟儿所携带的瞬间即逝的阴影——色彩与阳光——源于菲利普斯·布鲁克斯教堂的彩绘玻璃窗的色彩，阴影幻化为金黄的羽翼——如同凝望多时的阳光化为阴影——透过我灵魂中的阴暗处。

## 六十四

波士顿，

三月十四日。

在阴影中，我们曾共饮

已揉杂的

泪水……

我不知哪些是

你的。

你知道哪些是我的吗？

## 六十五

波士顿，萨默塞特酒店，

三月十四日，午后，疲惫的一天后。

### 城市隧道

白与黑，但却毫无色差。灰白与污黑，落魄兄弟的手足之情。上方，不停息的火车散发出，大量的、无休止的、扭曲温热的烟，每一刻，没收一切又将其归还。在它的漫步中，黄昏多次悄然落下，伴随它半仙境的巴洛克式风格，它是每当火车经过时就消灭光明的杀手。下方，白雪覆盖一切，仅留下石块与漆黑的房屋。黝黑的干枯树木；昏黑的天空倒影，在渐渐化冰的小溪中的环形液体上；漆黑的桥，僵硬的火车在进入隧道口以前，早已完全深陷，仿若有人用煤炭勾画上后又立刻将其抹去。烟气与白雪以相同的方式将一切染黑，前者用它的丧服，后者用它的纯净。无法判断身在何处——内部，上方，边缘——那里的生命具有彩色的思想与感受，感官齐全。谁在此地看见过？谁又听见过？又有谁闻过，品尝过，或触摸过？全都模糊、迷茫、单调、干燥、寒冷、肮脏，而同时，又黑又白。事实上，漆黑，无时无刻，挥之不去。存在着某物，却无法拥有也无法渴求。尽管众所周知，它却从未被渴望过，也永不被铭记，仅存在于困难的梦境里，那无关紧要、不由自主的疏忽中。

## 六十六

波士顿，

三月十六日。

### “摇篮曲”

不；沉睡时。

我不吻你。

你将灵魂献给我

伴随你睁大的眼眸

——哦，花园星辰璀璨！——

目光向着自己的身躯。

不，沉睡时的你并不是

你……不，不，我不吻你！

——……我若吻你，便是

对你不忠……

不，不，

我不吻你……——

## 六十七

波士顿，

三月十七日

### 精致

午后在大雪上缓缓绽开，如同半颗巨大的橙子，新鲜且丰盛，它淡黄的融化水滴湿润一切。水滴透明甘甜，不留痕迹，却将一切变得纯洁，如同清新的指尖净化了葡萄酒。由于今日午后我将启程，可怜的小溪，查尔斯的女儿，将她晶莹剔透的身体展现于我——无论哪个创造出缥缈韵律的建筑师都从未见过她，多棒的奥尔德里奇！——，慵懒的小溪！在这雪白的两周中，她都不愿从雪床抽离；为了引起我的注意，她将自己的发丝向风中散去，涟漪渐渐浮现，并在她硕大的双眸中映出树木的倒影，眼中的乌黑盛满了阳光微弱的金黄，直到力所能及之处，往而复来，徐缓地漂游在她化冰的微波荡漾之中。

我却十分匆忙，夜色将至。而它瞬间的优雅——啊，波士顿，我与其同住，也只看见了你床单的雪白！——如此的优美停留在了低处，如含苞欲放的花儿，在我看不见的阴影处，做着我无法理解的举动。

## 六十八

波士顿车站，

处于行李，微弱的阳光，污黑的垃圾之中（在我行李箱的标签上）。

我多么艰辛

才能抵达，与你一起，在路上



你，疯狂地，倒下！

我必须拯救你，争分夺秒，  
为了不践踏你，我的灵魂，  
如同走在一条上坡的  
岩石路！

## 六十九

三月十七日，午后。

### 从波士顿前往纽约

致格蕾斯·尼克斯小姐

……塞维利亚？特里亚纳？啊……不！

……赤红的落叶轻快且迅速地旋转舞动——向着波士顿，转身消失在视线中——  
——与寒风，盘旋在辽阔坚硬的雪地上。其中一片被阳光所伤。再见，小叶片们！  
再见，小叶片们！后会有期！

日落，凛冽寒冷，照耀在乌黑的法国梧桐树上——如铁的树干，如铜的树叶——  
——在意外孤独的山谷中，殖民时期的宅地，紧闭、泛黄。

纤细纯白的杨树，在无尽的队伍中。看似，从雪中走出，结冰白银似的小树，是上帝的创造，居高临下，如同雪花——“伴随他的风锤，以及他的霜刀”——佛朗西斯·汤普森笔下的雪花。

一片新的墓园。环绕在一个巨大的男士袜的广告之中，里面身穿睡衣的年轻人，单膝跪地，穿着袜带。在这片碧绿天空，无人观望的天，从地上望去仿佛不是天。其中一位年轻人，繁花盛开的擎天柱，其后颈上方银白的月。

一切苍白。——阳光渐逝——。难以捉摸的白，无法上色，啊，克劳德·莫奈！众色之白。

最后一丝阳光。玫瑰粉的雪。坠满了枯叶的梧桐树，在太阳逝去的短暂夏日中，锋利又遥远，承载着果实。

玫瑰粉沙子的沙漠，诡异的阴影。艾米莉·狄更森？

没有太阳的天空好似地面；没有阳光的地面好似天空。冷色系的蛋白石色彩与天空蓝，于视觉的游戏中，变幻莫测，带给观赏的人乐趣。

被雪覆盖的围墙在火车旁！仍然有阳光！山林——玫瑰——多么渺远！应该说，是近在咫尺的微型画。

在一片又黑又深的森林后，略不真实，如同新英格兰的诗人——朗费罗，洛威尔，布莱恩特，奥尔德里奇——，青空万里无云。没有树木。紫雪沙漠。银白的月，从外点燃，不见乌鸦。仅仅如画。几近一首艾米·洛威尔的诗：“谁应宣告奔跑的喜悦！……”

火车的浓烟将乌云密布的灰天放在了邻近的一片雪中。干枯的小苗木，好似一棵在浩瀚荒野中孤独的树。我们是多么渺小！我们有多么渺小！

深紫色的低沉乌云，将春日的树冠摆放在干枯于大雪中的树上，越降越低，如同斜坡上的“雪橇”。在另一片孤寂山谷的陡峭深处，消融流水中急流的一条缎带在它冰冷的亮剑中拾起日落的无尽谎言。寒冷的光在兴奋中缓缓退去。漆黑的森林在躲藏中渐渐消失。

光秃秃的黑石在白雪中。无人烟的小雪岛在融化的污水中。

用餐时。室内的黄光，以及泛白的昏黑。室外，有人紧靠在坚硬的玻璃上；我们本应该翻阅过的日子中，那苍白的回忆。在色彩的混乱中，室内和室外的玻璃上的光亮与倒影。繁星，如同苍蝇，有时在外，在车厢顶部，对着天，有时在内，在空中，在车顶之上。

冰水融化的痕迹，在滴满水的玻璃后，细长的波纹。甜美无声的红光，蓝光，青光，伴随着一片长长的透明善变的倒影。有时，月亮在水波的顶端。大海近在咫尺却又视而不见的感觉。气味，飘散着，浩瀚无穷，直至灵魂的终极。只剩下，乡愁与凉爽。我又一次苏醒……加的斯？……新伦敦！……

韦尔瓦？……我睡着了吗？但是……十一点钟？就已经！又一次，纽约！寒冷艰难沉重的苏醒。站着……在玻璃上，上方的水滴寻觅着水渍，找到了，便向下滑！一滴又一滴……纽约，无与伦比的纽约！你的出现，落入遗忘的一切！

## 七十

纽约，

三月十七日。

## 梦在火车

……不，在卧铺

夜晚曾是座长而坚固的黑码头。大海曾是场梦，承载着永生。

从我们离开的海岸——月光下浩瀚无垠、绵延不绝的草原——，来自世界各地的人们，身穿白衣、昏昏欲睡，正在用此起彼伏、无比喧闹的声响与我们道别。是的是的。在为跑赢的骏马欢呼！他们激动地挥舞着——新伦敦——白手帕，稻草帽，以及青绿、深紫、肉桂色的阳伞……

我站在船头——从看台上将一切尽收眼底！——船艏上升，直至明星，又深深下沉，直至阴影深处——一匹乌黑的良驹！——，紧紧抱着……谁呢？不……并无人……然而……某人在车站等待我，并笑着拥抱我，开怀大笑，春日的女子……

## 七十一

纽约，

三月十九日。

## 幸福

地下铁？计程车？轻轨？有轨电车？公交车？公路？汽艇？飞机？汽船？……  
不。今日午后，我们在徐缓的粉云中，漫无目的地游荡于纽约城！

## 七十二

## 棘

走在这条下坡路，  
沿着小溪，  
通往圣洁的玫瑰。

你使心  
必需去战胜玫瑰，仿佛  
艰难爬坡。

多少鲜血撞击在太阳穴上，

多少盐分源于饮入的泪水，  
多少星星留在失明的双眼，  
只为了能够从尘埃中拾起……  
每日的  
吻！

### 七十三

#### 死亡

七辆计程车在队伍里，行色匆匆，在匆忙之中，它们将乘客放入茫茫霭雪。公交车、载客计程车、有轨电车络绎不绝。循序渐进是理智的，尽管，片刻的忧思涌上心头：烈火、青年女士、青年男士、小男孩、小女孩、年迈男士、年迈女士、死亡。

## 七十四

纽约，

三月二十三日，在伍尔沃思大厦顶端。

### “新天”

致何塞·奥特加·伊·加塞特

啊，焕然一新的天空——多么愉悦！——，

没有名称……

似乎——又鼓掌又跳跃——

天空的荣光——打扮的

复古、繁赘，

巴洛克式风格般的

杂乱无章——，

在远方，在东边

——它诗歌般的大片乌云，

低沉，依然赐予黄昏

弥留之际的玫瑰金——，

它于，远方，欧洲上方

将情感带入地平线，

如同空中的一段

中世纪时期——多么喜悦！——毫无历史

——又跳跃又鼓掌——，

毫无可诉说的故事。

## 七十五

纽约，

三月二十五日。

是的。你与我同在，啊！

哦，是的！你灵魂与肉体的重量，

在我身躯上方，

阻止我追随你的身影

——那些殷红的

玫瑰园，你曾经逃离的途经之路，

你从那走向我，温文尔雅！——；

你那时的画面，难以忘怀，

你那时的画面，无从解释，

你那时的画面，挥之不去

犹如血迹……



## 七十六

纽约，

三月二十六日。

## 梦的岸边

每夜睡前，都有座具有赏心悦目景色的村庄，它的美景是从超凡现实中所撷取的，坐落于我想象中的河岸。睡梦沿着河道流出，村庄为了使它的梦境能映出河流的双岸，便将它们变繁琐并带入无限，宛若不停息的流水。是的，多么渴望能够不将愤怒悲痛的水洒入黎明，那来自这座商业之城的噩梦中的水，源自第八大道，源于华人街，来自轻轨与地下铁；同时渴望澄澈，如同来自别处的纯洁之风，它干燥冒烟的胭脂红，伴随着心中闪亮的明净，一颗纯洁、自由、坚强的心！多么想在梦境中微笑，愉快地，沿着这几段漆黑夜路，在它们与日光的交替中，我缓入灭亡——夜的精简排演——；同时也想得到洁白、蔚蓝且鲜粉的人生，那段不被意识的光辉与权利所操控的生命；还想避免再次乘坐火车行于夜晚的地底，不再如此匆忙，而是滞留于钻石矿中，缓慢地！

## 七十七

你的画面曾是

——你的景象美丽动人，简约高雅

位于青绿田园——，

你的画面曾是，啊！那些，

离开我，就疯狂作恶的！

你，真实的你，  
是在此地的你——楚楚可怜，袒胸露乳，  
动人美好，全然属我——，在我身旁。

## 七十八

纽约，  
三月二十六日。

### 殖民时期的房屋

致贝斯阿姨

洁白、淡黄，犹如雏菊，于平凡的木材，全屋紧锁。古老的窗户布满灰尘、镶着大片的深紫玻璃，古屋以如此的平和来迎接青绿、淡粉的春霞！伴随河岸的映象，片刻间，霞光使用光亮与色彩照耀它空荡黑暗的内部！

它独留在河边路，渺小、孤独，如同一位干净的老人，在花哨丑陋的巨大房屋的包围中。好似一件紧身衣，穿在城市身上显得有些小。没有人想要它。门上挂着：“出租”。喜乐之风时不时前来与挂牌戏耍，为的是不让它感到无聊……

然而，如此强大的生命力是源于它阴森的孤寂，在线条与色彩的主导中，它古老的田园，最终，淡化、驱赶并终抹灭了使其窒息的成堆可怕铁石；同时在他周围创造了一座甜美、遥远且孤独的山丘，因着提前到来的田园春日而显得青绿，温顺地躺在它身旁，如同一条忠心的狗，面对着河流。

## 七十九

纽约，

三月二十七日。

一切准备就绪，天时地利人和，  
为着永恒。

——多棒！多美！

我生命中的每日花冠，

就这样常青！

多么轻松甜蜜的工作，

为了一个永恒的状态！

……多么漫长的工作——你说——

仅为一瞬间！

## 八十

纽约，

三月二十八日。

## 教堂

在宽大街道的吵杂中，浮夸的教堂正躺着监视——大门完全敞开，双眼已被点燃——，恍如被一位加泰罗尼亚建筑师丑化了的中世纪温顺小怪物。来自混乱中的匆匆一瞥，内部忧愁的朦胧色彩。“我们所说的是被钉在十字架上的耶稣。”

“请进来歇息片刻，远离一切世俗的喧闹”——基督徒们如此说道——。“我为你开启这扇门，好让你可以进入平安……”他们这么祈祷着，伴随着华灯初上的彩色玻璃，如同其余的广告牌，长长的海报在它们复杂的建筑前，五光十色、各具教派、自负虚荣。然而，是不可能进去的。如何，在比玩具大的情况下，能够进得去呢？它们就是玩具，那些教堂，是大橱窗里的玩具。

## 八十一

纽约，在我的窗户，十一号街，

三月二十七日，清晨，黄色的月。

## 烟与金

恩里克·格拉纳多斯与安巴罗·格拉纳多斯

广阔的大海在玉黄的月色下

两者之间，西班牙！——如此浩大的海，明日，

伴随黎明的朝阳……——

……模糊的船只，

在清晨，启程，

忧伤的汽笛声，赤裸着，

我清醒地听见，它们的道别

——孤寂的月

破碎地逝去，哦，坡！在百老汇上——，

我清醒地听着，前额

正紧贴在坚硬的玻璃上；我听见

它们在睡梦中，彼此道别

——只在黎明留下了一个

寒光般的洞，是今日燃烧的

乌黑庞然大物所驻足之地——，

在众多熟睡者的梦里

在他们生气勃勃的人生中

紧挨着

他们最终逝去的生命……

多么遥远，哦，

距离你我、距离一切都是这么遥远，在其中

——清晨的橄榄树——，

听见警告之言——死亡！——

在我灵魂的和谐中

——悲伤或喜悦的浩瀚大海——，

于此淡黄的月光下

孤月西斜，西班牙！

## 八十二

纽约，

三月二十八日。

## 墓园

这座小小亡者之村，忆起的遗忘，它留在了乡村童年时曾高大的树旁，树木如今已垂暮、渺小，于可怕的摩天大楼之中。此时，夜晚将沉睡的活人放置略高，沉睡的亡者放置略低，在同一平行线上；已有一段时间了，仍会持续更久。此平行线向着邻近的无限延伸，在其中他们永远无法相遇。

风席卷此地，用它刺眼的柔软模糊了我的双眼，雪——在白街灯的光照下，于它的漩涡中渐渐呈现出彩虹状——，遍布坟冢。时间加剧了阴影，在日光中安息的，如今已苏醒，注视，聆听，细看。如此，这些亡灵的梦被听见，仿佛它们正高声做梦，它们历经多年的梦境，比一夜之中往生者们的梦更富有生气，堪称此荒凉城市中至高至深的生命。

## 八十三

纽约，

三月二十九日。

## 普鲁士男孩

——是普鲁士男孩。

——您花了多少钱买的？（有十，十二，以及十五美元的。）

初为人母的女士的裸露圆润双肩，她宛若有了牛犊的粉色母牛，怀中的小男孩，眼中流露出生命之阳，无需去看，他双眼充盈丧生之阳——是真实的，而不是巴尔扎克的一一，他用尖锐的目光注视我，并将他牛乳般的双臂伸向我。尽管我无法抑制自己去把他想像成玩具小兵，我将他从天真单纯的迁徙花园带入我心。他微笑，大笑，脸颊显露酒窝，牙齿散发光芒。他犹如天使一般没有地面的故土，突然到来，仿若突如其来拥抱。他来到西班牙，却仍穿着德国衬衫，并用英语问候我。

透过楚楚可怜、风情浪漫的母亲的小窗，那里有几束郁金香仍带着日间的鲜黄，与诗人的书本相融，书的内部早已泛起灯光的柔金；阳光，在一段丰富却拙劣滑稽的仿精品诗文中，逝于纽约屋顶上方，从欧洲通向亚洲的路径。在底下，十分底部，宛如一口大雪井的深处，彩光告示正诉说着战争。我与四肢健全的粉嫩小男孩告别，并亲吻他的双手，仍记着昨日报纸的新闻，根据报导，三名比利时男孩被波士顿的女士们购买，他们抵达时双手已被砍断……

八十四

这甜蜜的情节如此甜美！

你的身体与我的灵魂，爱情，

我的身体与你的灵魂。

八十五

寂静

直至今日

“寂静”这个词，

仍不关上，它的盖子，

保持沉默的

阴暗之墓。

直至今日，

当我徒然地等待

你的回复，

多言的你！



## 八十六

纽约，

四月二日。

在“地铁”上。一名妇女参政权论者，奇丑无比，头戴枯萎甜点似的帽子，起身走向一位刚上车的红脸老人，并带着专横跋扈的自尊给他让座。他拒绝了，用天使般的恭谦远望着两位黑人女士帽子间的皑皑白雪。她抓住老人的手臂。老人愤怒了，以自我保护的态度甩开。她将他强压坐下，彻底一言不发。他无声地念叨着，愤怒地高举双手挥动着，明亮虚弱的碧蓝双眼中透露出最后一丝血的火花。

## 八十七

在用铁与玫瑰色珊瑚

铸就的戒指上

来自小姐任某

如同微风，你属于

嗅出你的人；

你将多次存活

如同死亡。

## 八十八

纽约，

四月四日。

### 气味之噩梦

不！那并非海！……然而，多么苦闷！流水、花朵、花朵、气息——从哪儿？——，古龙水！何等苦毒的梦！如此无穷无尽的窒息！

……有时是母鸡的气味——哦，华人街鸟巢中的糟糕食物！——又有时，是犹太文学的气味——哦，自杀的女演员！——；还有时，是四面八方的油垢味……仿佛在一个充满各种臭气的联合组织中，一切居住此地的困苦人群——中国人、爱尔兰人、犹太人、黑人——，将他们饥饿难耐、衣衫褴褛、受尽蔑视的一切噩梦聚集在悲怆的梦境中，此梦凝聚生命，并成为这座更好城市的行刑者。是的，确定在纽约的黑夜，强大的毒害者——悲惨的居民梦想尽失——午夜一时的大雨中，面包店前的那条长队！——已将梦想买走，是警察的寻找者吗？而不眠春日的警铃，衣衫单薄，已经能够响起！

## 八十九

纽约，

四月五日。

## 黑人女子与玫瑰

致佩德罗·恩里克斯·乌雷尼亚

手拿白玫瑰的黑人女子沉睡着。——“玫瑰与睡梦，于一段奇幻的主导中，拆分了女子哀伤的服饰：一片片半朵雕花玫瑰，透明绿色女衫，插着紫色虞美人的金黄稻草帽”——。在梦中毫无防备，微笑着，白玫瑰在黝黑手中。

她如此握着！仿佛正梦想着要如何拿好它。无意识地呵护它——以一名梦游者的安全感——是她的温婉，仿佛今晨刚生产的女子，如痴如醉，深感自己是白玫瑰的灵魂之母。——“有时，她烟状卷发的可怜脑袋落在胸口或肩上，阳光在头上照耀出彩虹，她的脑袋犹如黄金，可握着玫瑰的手仍保持它的荣誉，春日的旗手”——。

若隐若现的事实穿梭在地下铁，它乌黑嘹亮的响声，肮脏温热，几乎不被察觉。人们抛下报纸、口香糖、喊叫声；如同在一场疲倦忧伤的噩梦中，大家都沉浸在了女子所颂扬的白玫瑰中，似乎它是地铁上的真谛。而玫瑰，在全神贯注的寂静中，散发着娇柔的本质，升华。它如同非物质的存在，掌控一切，直到铁、炭、报纸、一切的一切，都具有白玫瑰的馨香，美好春日的芬芳，永恒的香气……

九十

理想墓志铭

一位在小说中

逝去的女子

你在此。这不过是

你灵魂的升华。

其实只是一——你在此——

短暂忧伤之日的开端。

九十一

纽约，

四月九日。

烈火！

致约翰·加勒特·昂德西尔先生

然而，我亲爱的朋友，诸位特意造了纽约城就是为了将它从烈火中拯救吗？

……这座城市正囚禁在逃生梯中，宛若移动的家具，快速从此地转移到火洞。  
三日之中，无法摆脱的念头正是幻想中的烈焰，在其中我们的想法步步重生，好

似安达鲁西亚歌谣中的“凤凰”。唯有熊熊烈火能借由法则，阻止这些行走的街道。它连续的钟声掐住、勒紧、窒息了歌声——铃声与音乐——生命或死亡的，仿佛在第三种状态，唯一的、终极的状态。烈火！

春日突袭了铁制的楼梯，却没有想到，每日都有裸身逃命的人群踩过它。因而被斩断的破碎玻璃，每夜，都会刺伤它柔嫩的肉体。快将生锈的楼梯从我的阳台拿走，然后把红色长矛、镀金斧头、逃生绳索撤离我的走道！快用“逃生梯”将无声的红光熄灭！我渴望家中溢满春日，没有任何逃离的可能。我宁愿将自己活生生地燃烧，我向你们保证！

## 九十二

当我，在你熟睡时，将自己置身于你的灵里，

并用双耳，倾听

你裸露的胸口，

你平静的心，仿佛

我能，在它深深的跳动中，发现

世界中心的

奥秘。

我感到

天使军团，

在天马上

——仿佛当我们在深夜

屏息聆听，

悄然无声的大地，  
远处永不到来的马蹄声——，  
天使军团，  
为你，远道而来  
——如同三王  
奔向我们爱情的  
永恒诞生之地——  
为你，远道而来，  
将我，带入你的梦乡，  
天国中心的  
奥秘。

### 九十三

### 春季首日

在沁凉的旋风中，崭新的色彩，新鲜的香气，甜美的歌曲。世界缩小，为了重新开始膨胀。仅此而已。

## 九十四

纽约，

四月十日。

## 在百老汇的墓园

致汉娜·克罗克

在这座商业之城里，敞开的小墓地被高墙包围，四面八方、飞奔不息：高架铁路、有轨电车、计程车、地下铁，它们永远不缺少渺小顽强的寂静。对应的玻璃上的短暂无穷光线，照亮所有金黑字体的纽约的“公司”广告。夕阳被不停息且多样化地汇集于一点，在这最后一线阳光变幻莫测的炼金里，光线刺伤了老旧坟墓的肩脊，坟上的暗黑石碑布满灰尘，四周却染上了心的颜色。

无辜可怜的亡者之井！伴随着你玩具似的小教堂，它的钟声在办公楼边响起，你的安宁被围困其中，四周裹围着铃声、喇叭、汽笛、锤声！……然而，纯净之物，尽管渺小受困，却是无垠的；仅有这片稀少的灰暗绿草，昔日亡灵的降临之地，以及落日在坟头所称颂的唯一小红花，它们用诗歌满盈五时这糟糕的时刻，并将墓园化作广阔日落唯一的孪生兄弟，透明且无声，在其无尽之美中这座活城流放异乡。

## 九十五

多么微弱的跳动

来自你那颗轻盈的心

而你的秘密是如此坚定不移！

纤细的身躯是如此简约流畅

包裹环绕在玫瑰中，

距离你的任何一处都是如此遥远，

——还有什么未完成——

你灵魂的中心！

## 九十六

新泽西，

四月十二日。

甜蜜的四月，

带我

踏入一切，在这片

草叶上。

——有你相伴，多么美好，

无论身在何处，崭新，

与世隔绝，孤独的

春天！



……是环行的风  
来自完满的大地  
此微风袭来  
几乎没有，摇曳草地。

## 九十七

### 致南希

花儿们，在那片青绿之中，开始感知外界的飞翔，思忖：这些翅膀将何去何从？  
  
它们又开始感知四周幼鸟的鸣叫声，便在青绿中思索：这些歌声将何去何从？  
  
接着花儿绽放！那么，翅膀往哪儿去？还有……歌曲往哪儿去？然后……去何方，  
去何方，它们的馨香去何方？

## 九十八

纽约，  
  
四月十四日。

多么苦闷！总是在底处！仿佛我在一个损坏的巨大电梯中，他无法——永远都无法！——升至上空。

九十九

黄昏

日子流逝，将自己的心掏出，

血淋淋，摆在眼前……

——安静！

柔软的青草原，

被上色的河流，

潮湿的黑树（仍旧，

在冬日，已有树叶）；

安静的鸟儿……——

……不过，要离开时，它最真挚的话语

脱口而出。是的；如今还有多少时日

将要流逝！仿佛不是

我们活在日子中，而是

它位于我们身前，

活像我们中的一员

在它正要飞逝之时。

——安静！

女人们，诗人们，在依然寒冷的河岸，

与红日告别，在沉默的狂欢中，

然而他们，宛若日子，

更有生气，如同日子。——

## 一百

纽约，十号街和第五大道，

等待公车。

## 春日

低处的长风，仍是冬日之地，烂泥般的冬季，充满着污黑与垃圾罐，风戏弄着楚楚可怜的幼小玉兰花，掀起它们的裙子，仿佛面对的是肮脏街头的女人们。在强壮稳健的树干上，粉白的小树叶被风吹拂。仍不会飞翔的幼鸟拍动双翅，似乎渴望升高，无止尽地高过这些屋子，飞向纯洁的微风，夕暮的星辰正在其中沐浴……

——啊！（我不知所抱怨的是何事……或何处……）——啊！

一百零一

棕枝全日

周日？

……這周日

不属于我。我不理解

人们口中此地的荣耀。

烈火般的玫瑰

毫无热度，具有不透光的暗淡色彩，

对着一片空荡荡的天，于早晨

没有天堂！

……他们对着忧伤的太阳

把玩着万花筒……

周日？钟声

并未诉说什么，太阳正

渐渐化为虚弱的金黄。上帝

不理解。

在这片天，

谁会认识我？

周日，爱情？

周日！

## 一百零二

纽约，

四月十八日。

## 暴风雨

一片漆黑，短暂的白光清晰可见。我紧张地，等待我听不见的雷鸣。我想用双手移开计程车、火车、有轨电车、柳钉枪的噪音，并为寂静开路。这样我才能沉浸在宁静的海湾中，在那片天，我能感受到暴风雨来袭、过境。

我不知道是否有雷。就如同在荒郊野外夜晚不可抹灭的黑影中，我们感觉有人身边，在不见人影的情况下感知到他的存在。无穷无尽的小计程车、小火车、小有轨电车、正在装修的小屋，存在于我脑海简短的无限中！直至今日，我仍未在暴风雨中听见雷声，也未曾听清这从纽约传来的是何种声响……大雨滂沱。一片渺茫。然而短暂的白光依稀可见。

一百零三

四月

时光之金，  
几乎，  
不将自己的优美栖息于灌木，  
仍像个孩子，虽未战胜，  
一切荣耀已在于它，  
金黄、鲜绿的荣光，它生命中的。

愉快地望向天与地，  
年少轻狂。

一百零四

纽约，  
四月十八日。

你从干枯坚硬的死亡中走出，  
仿佛坚硬石头中灼热的火花，  
如同干枯树皮里无尽的气味，

宛若无波池塘内纯洁的水滴。

## 一百零五

纽约，

四月十九日。

来自一名藏书家好友

在春日的卡片

布伦塔诺的？斯克瑞诺的？真可怕！

没有许多“如此多书”。很多——哪里？——“一本书”。

## 一百零六

简单？

真实的

言语；

刚好使她，含笑于

她今日的纯洁玫瑰中，

去理解。

伴随着蓝，白，绿

——正好——

渐渐绘成——你没看见吗？——春日。

一百零七

春日？

是的。踮起双脚。没看到吗，世界，宛如初生的太阳，在青绿灌木后，黎明中的雪白鲜红？

一百零八

纽约，

四月二十日。

……？

它活在浩瀚内心

与日月星辰之中。

——在无尽的寂静中

留下鸟儿

短暂的歌声；在无穷的



阴影中留下

被草坪点燃的小树叶的

最后一丝金黄。——

它存于

外部的庞然大物中

也是神秘的携带者

将一切可泣的缺失带入无限，

它们通过梦境逃向太阳，

如同苦难之灵，

在一段无声的绝望中，

从外入内、由内而外。

有人询问，却一无所知，

将身体探出春日

之窗：是何物？

## 一百零九

纽约，

四月二十一日。

### 宁静的树

致普林顿先生

自从春日来临此地，我们每晚都前来看这棵美丽孤独的老树。它位于第五大道的第一户住宅，十分靠近曾属于马克·吐温的住处。在此愉悦之地，灯光灰暗、人烟稀少，它走出，仿佛走向河水的缓流处，前往华盛顿广场沁凉的深蓝之夜。它在其中宛如置身于喷泉，纯洁的明星在沐浴，几乎不被远处的忧伤布告干扰——**日耳曼尼亚**——这并未使夜晚目眩，遥远的船飘游在海夜中。

四月亲吻了这棵树的每根树枝，吻已在每一端点燃，宛若金子般的坚挺甜美幼芽。似乎老树萌发了带有宁静之光的油灯烛台，仿若大教堂里照亮隐秘小礼拜堂的光，在夜晚看守这座城市的怀中之美，简单高尚如同母亲。

来往的公车，靠近它行驶，也靠近我，此时我正靠在他的树干上，车顶上满是钟情之人，从华盛顿广场前往河边路，在河边互吻，微微贴近彼此的肉体。老树浑然不知，在它——我——与这接连不断的不协调色彩、气味与响声之间，距离增大，仿佛这只是它的沉睡冬日，与反复无常的爱情毫无区别，只在意那一成不变的事物。而我的双眸，缠绕于它的枝干上，似树梢上的花儿。眼眸与它凝视深夜，我独自一人，就像它。它的纯净树油已点燃，就如我的心燃烧热血，向着那无形的永恒事实，源于独一的、至高的——昔在今在永在的——春天。

## 一百一十

## 失眠

爱情，并未与我同行；你明亮辽阔的梦中，  
座落于阴暗处的邻近秘密，  
在我身旁，  
使我惧怕。

是的；有时我看见你梦中穹苍的  
亮剑般光辉，犹如在一场失眠中的  
暴风雨，我听见自己  
在空中惊呼，叫声从我的恐惧传出，  
而你正微笑地，在你梦中的  
遥远之地准备着我的亡故。  
是的，是的，你在梦的循环中  
抓住我，而我却浑然不知……

尽管我拥有你，你也全然属于我，  
伴随着沉睡于你的梦境，我甚至能够  
终结你内在的梦，爱情，如同

在花中的毒药，我仍然对你的梦境

感到畏惧，爱情，是的，我敬畏你！

## 一百一十一

纽约，

四月二十三日。

## 月亮

致阿方索·雷耶斯

百老汇大道。傍晚。令人眼花的鲜艳广告牌在上空。新的一群。**猪**，一身全绿，跳舞挥动着它的稻草帽打招呼，向右向左。**酒瓶**，在无声的爆发中，弹出它有色的软木塞，用嘴与双眼将它弹向太阳。**带电似的腿**，独自疯狂地跳舞，如同一条从壁虎身上分离的尾巴。**苏格兰人**，时隐时现他的威士忌，透着白色反光。**喷泉**，充满紫水与橘水，沿着它的水流，宛若在蛇形管中，阳光与哀悼下的起伏小丘和山谷延绵不绝，金与铁一般的链环（编织出一条光流与另一条影流……）。**书**，照亮又熄灭它主人接连不断的愚蠢言行。**船**，每一刻，亮起时，晃着头，驶向它自己的囚牢，为了在阴暗中搁浅片刻……还有……

——月亮！——在哪？——在那里，快看它，在两栋高大住宅之间，小河上方，第八大道上方，又低又红，你没看到吗……？——等等，看看？不……那是月亮，还是广告牌上的月？

## 一百一十二

纽约，

四月二十四日。

春天

在海关

开着花，灌木在青柠檬色的草原上晃动着它鲜绿的影子，在午后一点的微风中，看似有些孤独。一只刚从弗朗萨斯客栈“午餐”回来的小鸟，在阴影与鲜花中，来回玩耍歌唱。

## 一百一十三

田园诗

面带如此的笑容，在玫瑰粉的景色中，

年轻的母亲，用她的手，

将男孩的稚嫩小手

举起，伸向樱桃，

却依然，够不着！

身旁，一只小鸟在歌唱，

阳光，在玫瑰丛下，跃动着，  
将自己的金色光线与细嫩的小草交织为一体；  
而水蹦出，温婉地，  
散发点燃玫瑰的香气  
飘荡影中玫瑰的馨香。

爱情与生命  
融为一体，宛如天与地，  
在柔和的光辉中，  
它是瞬间的永恒！

#### 一百一十四

纽约，  
四月二十六日。

#### 加尔西拉索在纽约

致阿彻尔·亨廷顿先生

那艘帆船是何时从西班牙到来，伴随这书本般的小珠宝，如今已干涸并沾上污点，它带来了美的无限承载？此地，在这棵盈满翠绿的树下，加尔西拉索——从何时？坐着等我——他与我同在，或是说，他在我体内，用我的双眼凝视着，仍

在这片天，新春，宛若伴随他书本似的玻璃所显现的亮光，或是他视线中膨胀的画面，他看到了托莱多的四月。是的。此地没有任何一本书、一幅画、一段影射，能够具有与在加尔西拉索的这十一行诗文中的春日里相似的葱郁，鲜绿，柔和，声响，以及透澈，我正高声朗读这段诗文。

——……我读着它们，每一行诗，裸露的男童或女童，伴随着四月的温婉优美，诗句就这么，顺着每一条街奔向大海，青绿的、意外的、喜乐的纽约的十一条大道……

——是！是我！是我！是我！

然而，警察们只是微笑……

## 一百一十五

纽约，酒店，范德堡，

四月二十七日。

## 绿洲

无声的噪音！

无星的太阳！

啊，悲伤的喜悦！

多么富饶、无阴影的沙漠！

……我灵魂中的孤树迅速

成长，并用它理想的枝条

守护一切；  
而它潮湿的沉默  
伸向那干燥  
且盈满一切的沙漠，  
一块地，永恒之巢，  
孤独、平安且甜美的巢。

## 一百一十六

### 春日万岁！

清醒的纽约，一位指甲肮脏的悍妇。宛若明星的亮光，在夜色渐深的空中，黑船，从阴影中，一艘艘浮现，成铁环状，它们守护星光，抛锚于浑浊的哈德森。日子正缓缓就位，在百老汇大道上的办公室里重新找回它的电话。

在她想变得纯洁的愿望中，这个被黎明所扩大的渴求，春日游过天与水，来到这座城市。不眠之夜愈发动人，正沐浴于满月中。一刹那，它的玫瑰，依旧只是微温，增添了黎明的唯美，在与信托“烟，阴影，烂泥，公司”的斗争中，用自己的引航员迎接她。然而，啊！她落入水中，几乎被击败。金黄的军队在日光中帮助她。它们将全身赤裸湿透的她拉出，并为她在自由女神雕像上做人工呼吸。可怜的她！她有着如此的神韵，仍显得害羞，已经战胜！

九点的微金足已令她成为女王。是的。码头树上肮脏的新芽微笑着，具有金发碧眼的魅力；在火灾逃生梯上，麻雀歌唱着金黄之歌，依然是大雪回忆般的乌黑；河岸边的墓园以少许火炭爆出了煤烟；日落中玫瑰色的彩带吸引塔上的广告牌；似火的钟声，频频响起，交杂着所有教堂的钟声……



你们看她！她已于此地，赤裸强壮，在华盛顿广场，拱门下，已准备好行进于第五大道，直至公园。她裸露的双腿，还在原地未前行，开始了军队踏步。低下头。起步！

—春天万岁！春天万岁！！ 春天万岁！！！

## 一百一十七

纽约，

四月二十七日。

## 歌曲

我仅活在

春日之中！

那些只见其表的人

又何知它的中心？

——若你们走出与它会面，

我的梦想便不改变……——

我仅活在

春日之中！

## 一百一十八

纽约，

四月二十七日。

### 深夜

孤独的纽约，人迹罕至！……我缓慢行走，顺着第五大道向下，唱着歌。时不时，我停下欣赏银行巨大复杂的铁门，千变万化的橱窗，夜晚的弯曲小旗……而此回音，如同在巨大的水池中，无意识地传入我耳中，不知道是从哪条街道而来，它靠近，变得坚硬、巨大。是瘸腿的艰难步伐，犹如行于天，步步逼近，却始终未至。我又一次驻步，上下观望。荒无人烟。潮湿春季里黑眼圈的月亮、回音与我。

突然，不知道是在身旁还是在远处，如同那名在卡斯蒂利亚海滩上的孤独士兵，那段日暮风起，一个点、一个孩子、一个动物、一个侏儒……是什么？正在靠近。到了！几乎不在我身旁。因此我转过脸，与他视线相交，他的眼神泛光、乌黑、红又黄，比面部更大，全然且唯有他。一位年迈瘸腿的黑人，身穿破旧的外套，头戴晦暗的檐帽，他彬彬有礼地微笑着与我打招呼，并继续，顺着第五大道向上走……短暂的寒战席卷我，以及，我口袋里的双手，我继续，脸蛋沐浴着淡黄月光，半哼着歌。

瘸腿黑人的回音，城市王者，回绕于夜空，如今向着夕阳……

一百一十九

心灵夜曲

如今，你沉睡着，  
我能够，独自，仰慕你，  
无需做自己，伴随你的气息，  
我相称的信念。

完全献上自己热忱的心愿，  
不求回报，是多么美好！  
这就是无穷的生命，  
真爱！

……沉睡吧，我，陶醉地，  
爱慕你；我在思念中，  
与你一起，追随  
你直上云霄的梦  
直至敞开的天际  
那至高的顶端  
向着那群，清醒的，

配得它们花园的。

多美好，望着荣美

效仿无垠

于你纯洁缺席的

神圣洁白中；

同时，专注跟随

这无从理解的

现实，它是你额前

最崇高的生命！

仿佛你已安息，

于你掩藏的平静中

我爱慕你，用我在

两段春季中间的灵魂……

沉睡吧，如此一来我便陷入

你爱情的深渊，它对我的祈求

不闻不问、视而不见，

仿若你就是上帝……

一百二十

纽约，

四月二十八日

是的。他们从我们的梦中学看人生。

足够了。

一百二十一

纽约，

四月二十九日。

爱情

不，不，我们二人并不是

我们二人，我们

在此，望着绛红阳光将自己投入

一片镀金的翠绿之中

于其中，短暂停留的鸟儿，

在河流上方的枝杈上，歌唱着。

不，不是我们。

我们二人——哦，没有我们的

花园魅力，与我们相随！——，

我们是两名浪漫之人

目前仍不是我们，也未与他们同行，

这两人，梦想着，

成为自己，摆脱自己，甜美地，

渐渐地消失，在吻中，

沿着小径——已模糊于

他们闭幕之时，

只顺服日落——，

沿着孤独

小径

在那里顽强的鸟儿，

脱离了日间踩踏的束缚，

已对着绿树丛歌唱。

## 一百二十二

紐約，

四月二十九日。

## 景色延长

多么棒的物质状态！恍如，身体中的血液是那片映出晚霞的水，躯体是幅灵魂所感知的景色，伴随它的树木、流水和鸟儿。那是宛若辉煌之躯的肉体，在它的中心，等待着它逝去的灵魂在现实王国中复活，应该说是，虚幻国度。或许，躯体就是大地的景色，而灵魂是渐入暮色的天……

夜晚的城市试图唤醒我们，正当我们沿着被猛然照亮的第五大道进入它时；犹如甜美空中鸡鸣的拂晓。然而，这却是一场半梦半醒的体验，在其中，肉躯之梦战无不胜，或是说，真理。

## 一百二十三

纽约，

四月三十日。

很快，夕阳西下于甜蜜的十一号街，阴影中的红色老屋，房主此刻已出发前往西班牙，一架推车式手风琴开始在我的窗下哭泣。那是一台绿色的推车，戈雅巫婆推行并弹奏着它，皮肤黝黑、白发苍苍，戴着灰毛大手套。

赤裸的年轻女士，在面前，自黎明处，书写于打字机上，既不慌乱也不停下她金属的骤雨。然而，手风琴推车如男人般哭泣。是的，仿佛滴下艰难泪水，不知

是来自何种色彩斑斓的晶体釉漆，如同酒馆里的酒瓶无药可救地醉着……但使泪水纯净，并将心升起，不知向着何处，独自地……

数不胜数的玫瑰色卷云在空中绘画，如同柔弱的阶梯将那些理想带往南方！——  
一推车式手风琴，我如此感到，尖叫且走音；宛若它的音符是破碎之心的跳动。

——

## 一百二十四

五月一日。

春季之日

在新泽西

致佑佑

## 一、早晨

……那些树干，仍干燥，干到好似被虫蛀过，它们所有的木头，从上到下张开双耳，在有生命力的队列中，为了聆听它的到来，因为它来了，轻声歌唱于模糊的山谷中。



## 二、紫蝴蝶

大雪已将上个秋季的干树叶留给太阳，将它们完好如初地保存于它雪白的寒冷下，遍布全地。树木，还未发芽开花，在起风的蓝天，拥有白云盘卷的冠冕。一只紫蝴蝶飞过嘎吱作响的树干，然后离去，几乎在我们能看清它之前。

——快看！——

当你望去时，它已离去，留下了一大片荒芜，如此之凄凉与一分钟前的希望一样大，充盈整片原野，弥漫整座孤寂的山谷。它伴随着高耸森林的阳光，将夹杂阳光的气息传递给干燥气味，清爽崭新的阳光。

## 三、中午

艳丽色彩，如风，漫步于空中，一处都不停歇。那片森林此时显得模糊油绿，接着，红花满盈，或紫花……

时间，明亮似金，在它的怀抱中，正带着和谐美丽的影像，虽不知是何物，如何，以及为何，走向日落。跳跃，嬉笑，热忱诉说，歌唱……叹息……已经到来，同样在午后！

## 四、坚持

远处，在战栗凉风之中，有崭新色彩的幻象，如同绿色，紫色，蓝色，斑点，是云彩的影子所攫取又归还的。一切景色仿若正被雌性的永恒之手甜美挥散。我们在两种色调中。还仍未有三色。宛如四月正用它喜乐玻璃的望远镜，将遥远春日带入我们的灵魂。

## 五、坚持

此地，在我身旁，在邻近的无限孤寂之中，一只环绕花朵的鸟儿在黄树枝上歌唱着；接着它飞离，留下树枝微微颤动。那地，在遥远的无限孤寂之中，辽阔田野里泛白嫩绿的模糊斑点，在雾中，隐约可见，田野在巨大太阳的微光下，此时的天空正在契而不舍地变得晴朗。

## 六、下午

五时的光中，明亮金黄正在无尽扩张，直到穿透于崭新色彩的框架，仿佛午后急切的灵魂渴望成为一切，在它的绝美中展现，粉碎它已拥有的大自然，只为了创造另一个更圣洁的大自然。点燃，点燃……还不可以……然而，渐渐地，它再次熄灭于华彩的绝美撤退中，缓缓迈入日落，为了一段仍看似谎言的真理而深深叹息着。

明日，已拥有更多一点的力量，将感叹道：明日！

## 七、鲜绿阴影

在金绿草地上，光芒渐弱渐凉，未被镰刀剪平的青绿，被阳光繁复的金黄，我们的爱情之影扩散，于无暇的鲜绿，直至一段紫红的含苞欲放之中，枝条和云朵的交汇呈现出粉与灰，宛若冬日的离别。

## 八、小女孩

小女孩独自一人，坐在树干上，与她从石头底下拾起的蜥蜴玩耍。默默无言。笑而不语。

她对夕阳微笑并将手伸向它，仰起头，睁开双眼望向身后的天，在一个漫不经心、变幻莫测的愿望中，此时的夕阳宛若一颗红焦糖，一点一滴消逝于云雾缭绕的高耸地平线。

## 九、在回程火车上

一切模糊地呈现出青紫。春日，整季春天在我们途经之地前面，皮维·德·夏凡纳伟大壁画饱含更多精华，它汇集并陷入自己的灵魂中，犹如一朵在夜晚含苞的花，极美且罕见的花……睡意……每次睁开双眼，真实的景色拥有与回忆中的景色相同的价值，绘于睡梦中暂时的缺席。爱情，我从未见过在幻想与现实之间有如此的和谐，在你和我梦之间，在我的梦境与这段春日的紫绿日落之中。

## 一百二十五

### 心之女王

### 墓志铭

### 逝于音乐，离我而去

这朵玫瑰是我生命的楷模，

从我的死亡中，永恒生命，发芽；

在它手中，甜美地，捧着皇冠。

## 一百二十六

### 紫蝴蝶

——它去了那儿！

——崭新的春天！

所有人向着一处奔跑，沉默，盲目，

疯狂，不知所以然，

只因有人喊道：

崭新的春天向那里去了！

大家又伤心地回来，

倒退行走，向前微笑，

双臂伸展

双手张开。

——多么遗憾！

——是它！

大家跑着

从此处到彼处，盲目，无声，

疯狂，在枯树之间，

只因有人喊道：

——是它！

整个冬日瑟瑟作响，散发出

干枯木头与敞开大地的

芬芳。

——唉，唉，唉，唉！

众人仰望

天空，瞪大双眼，

在午后被遗忘的双眼。

最终，他们垂头丧气，

犹如枯萎的草

烧焦于渴望之中。在他们梦境旁，

紫蝴蝶已保持恬静。

## 一百二十七

### 港口

致黑格小姐

水边的六点钟。寂静，犹如唯一的巨大色彩，无尽笼罩、一目了然。然而，在瞬间的混乱中，听觉感受到了汽笛、压缩空气柳丁枪声、海螺号声，犹如在一幅画中响起。

啊！春天，同样在此地赢得生命——最终的独生女—— 宛若“室外装饰师”，在它的汽艇中退去，洁白的、巴拿马似的，前往它在长岛的家，歇息至明日。

## 一百二十八

蒙克莱，

五月二日。

### 愉快的墓园

它，如同“汤匙河”中的那个，坐落于春日轻盈踏过的山丘，在另一边，总是最美的，在小河边上。它的树木晃动着，已全部呈现青绿，但依旧透明，鸟儿与松鼠历历可见。

宛如小镇的广场，对着天，万里无云，清澈明亮，人们在假日的早晨前来观看遥远的蓝色地平线。它的坟墓流溢，犹如唯美的废墟，宛若被碎片拼凑而成的明

月，一片碧绿，又或者在住宅中找寻，开满花的窗台下的影子。孩子们在它们当中安静地止步，与自己的玩具交谈，被一只蚂蚁吸引着，同时凝视着他们的小气球，红色，紫色，黄色……

给人一种想要租一座坟墓的欲望，无须佣人！只为在此度过春日。

## 一百二十九

### 春日的夕暮

#### 于华盛顿广场

枝繁叶茂的树冠庇荫着这座长椅，在那里我面向穹苍，沉浸其中，它不是叶片的，而是鸟儿们的。是雄厚的歌声带来了阴影——乌云密布的夕暮中一抹幽暗的阴影，时间已晚，阴影，阴影，阴影，几乎化为乌有——，感恩与沁凉，歌声随着微风绘画、连接、摆动，有时，微风想要升起，仿佛另一段音乐，五月的灰色宁静之歌。

宛若置身于清新旋律之泉的旁边，我不知是哪座高耸的力量、健康与喜乐之泉。夕暮的滋味并不重要，它苦涩如根。极像穷苦的孩子只因一个玩具而感到幸福，这群鸟儿正满足于驱逐苦味，以及使上方受限的小广场变得无限——灵魂——透过邻近低沉的团团乌云，时不时地，如同大狗对小鸡，给我们未知的寒冷一击。

……从此处到彼处，我的脱环链条中沉默怪异的链环，几只红鸟，是那些，根据媒体报道，这几天从动物园逃出的，它们并不会说其它鸟的语言，它们像我一样等待，漫无目的，不明白是何种真理，春日，或是，爱情，何种谎言……

## 一百三十

纽约，

五月三日。

### “我感觉蓝”

能够将它说出口，还不让任何人感到讶异，是多么棒啊，尽管会使人觉得困扰！蓝，是的……在那位金发碧眼的生硬英国人如此说之前，我早已，如同将它说出或不说出口的人一样，多次感觉蓝——或许未必像费茨莫里斯·凯利在他令人惋惜的《牛津西班牙诗选》中所推测的那么多次，他将我洗礼于金属铬的蓝色中，以及他随性的四首诗中——已经如此说道写道：“上帝正感到蓝”……因为重点并不在于诉说惊人之事，这是任何一位马德里科学文化艺术神殿或是纽约作家俱乐部的诗人都坚信的，而是能够平实地讲述事实，最珍贵的真理，以一种尽可能直截了当的方式。是的。多么享受！“我感觉蓝”。“你多么蓝！”“蓝色漫布我身”……

但并不是为了终结您几位，像这辆有轨电车上的广告所希望的，图中的猎人——娱乐的报刊——杀了，在红色黄底的图中，两头被绑在枯树上的“蓝”，它们有着魔鬼的形态。

不，不应该扼杀热情的精神，无论它是好是坏。应该放任它自由，直至它渴望，它会渴望的！如同今日的我使自己呈现于蓝，并称呼自己为蓝，在这座绿色的纽约城，伴随五月的花儿流水。



一百三十一

夜间

致安东尼奥·马查多

……这是年迈天文学家的

星空几何图形

在高耸城市的上方——塔

乌黑、纤细、渺小，远处的尽头……——

仿佛，从最后一个眺望台，

星占学家

仰头望空。

迹象

精准——火花与色彩——

伴随它的秘密，那深埋且分散

于湛蓝透明

清澈大气层中的奥秘。

何等闪耀，何等胁迫，  
何等专注，何等预兆，  
在惊人真理中  
毋庸置疑的紧迫里！星空的  
解剖学，伴随自身的  
科学机能，为了我们！

——一声尖吼，无尽且孤独，  
宛若流星——。

……多么遥远  
距离那时的我们，  
距离昨日傍晚的那段春季，  
——在华盛顿广场，宁静甜美——，  
距离那些美梦，距离那段爱情！

## 一百三十二

纽约，  
五月七日。

天空？又多一种无色之色，是为了完成条纹相同的一面旗——致命的标志——  
伴随三分之一窗户大小的蓝窗帘，以及另外三分之二的黄窗帘。

乌鸦说道：永不再。

一百三十三

卧室的海景

古老的画

幻想，海鸥，  
栖息于此地，那地。  
我们看不见它到达，  
在何处停止飞翔。  
岛上一片沙漠，  
毫无五月的  
春日之光，爱情将双眼  
向后转……

生命：大海！

——床如船，愉快地，  
晃动着。大海  
颤抖，全然金黄的  
阳光——在玻璃上，  
在玫瑰群中，

离去——，海

渴望被行驶。心急如焚，

浪花说道：更多！

生命：大海！——

站在我的灵魂中，

我的双眼永不会

在坚如磐石的生命里

停息。在浩瀚的二重唱中，

唯一的海与

我的心将跃动。更多！

浪花说道：我的决心

说道：更多！更多！！

生命：大海！

## 一百三十四

五月八日。

## 在亨廷顿的夜晚

致阿瑟·佩奇太太

## 一、暴风雨

……听见小男孩说话，仿佛穿透木材的幼稚话语，拥有整个住宅的体积——这间田产总管的小宅，古老、低矮，小窗户，简陋的小花园——，它感到苍白、隐居，如同一只白色母猫，在暴风雨的凉爽夜晚中。孩子对母亲说的字句，轻声地，询问天空。

室外，癞蛤蟆包围着住宅，在我不知道的池塘中，伴随它们水中的共鸣，尖锐而甜美。似乎它们并不丑陋，而是空气中的百合，将一切高举、或放下、或换道，根据风向。室内，钟声从白色的小楼梯间传来，楼下，我们先前弹琴阅读的地方，那架陈旧的钢琴。——在这堆孤独的物品中是多么安宁，书本、花朵、燃尽的炭火！——

雷鸣被关在脆弱木板外，雷声与我们之间仿若几乎没有木头阻隔。另一个。——完全的暴雨——。另一个。小男孩对母亲与天空诉说的无辜话语，正如稀薄的油，在惊恐中扩散，暴风雨中的宁静。

## 二、暴风雨过境

现在几点？……仿佛在一座绿光下的岛屿，在岛上的光亮中蜿蜒闪烁地更明亮，透过小窗，顷刻间，在住宅的小菜园中，开满花的樱桃树以及沉睡的母鸡清晰可见，果园带给清晨它一点点甜美宁静的现实……深处闪现，跳跃着，一点，此地与彼地，总是在意想不到之处，在它邻近的多样近景的恐惧中，伴随一切它忧郁呈现的事物。

## 三、黎明

我，第一百次，苏醒于我噩梦里的印第安人中，昨夜故事里的印第安人，似乎刚从我的卧室走出。

从敞开的窗户外，一阵凉风拂来，充满活力，带着一股潮湿花朵的香气，将噩梦吹走。多么懊恼！如此发烧！从这里，天空溢满了水，然而太阳应该在黎明中被瞧见，因为小山丘上的青绿正与它同在……

……再次和印地安人们一同清醒。但是，我难道睡着了吗？昨晚的黑色小狗应该在与母鸡玩耍。昨日的黄色小鸡与树巢中的小鸟叽叽啼鸣，我们于渐入暮色时抵达的那棵树……

我进入又走出我清晨的梦乡，像这样的住宅，有两扇门——是梦还是家？——多么漫长的日出，与它自己又是何等相似！在我梦醒时分总是雷同！这是在天亮吗？我所认为的天明难道是进入亨廷顿的春日？

## 一百三十五

纽约，

五月十日。

## 哀歌

## 一、在清晨

一只纤细的小鸟在窗外悄然歌唱。从两人的床上，窗帘依旧紧闭，它的声音诉说室外阳光普照。是它清脆如十四行诗的啼鸣，犹如短暂的五月，在其中满盈的一切，在昨日的大好春天中仍未存在的：玫瑰，微风，小朵白云，化冰后的小溪……爱情？爱情！爱情在何处？

## 二、在黄昏

小鸟又飞回我窗边，此刻，在那里，我独自与黄昏思索着；小小歌唱者自鸣得意，膨胀，并飞到我身旁，宛如沐浴在无边无际金黄的另一个理想纽约，那个合我心意的真正的纽约。爱情不是已经离开了吗？如今最后一道地平线，伴随简单的音乐，独自在此！而遥远的地平线已经空了。爱情？爱情在此地，啊！

一百三十六

她已在此，与那时  
一样，充满活力，  
清新，金黄，  
仿佛她就是她，  
甚至更似她，  
她宛若她浩瀚无穷的回忆！

春日，你为何将  
新田园放入她的逃脱中？  
为何你要使她转身  
逃离我，再一次，  
沿着你群花盛开的山谷，  
在我的记忆中愈发美丽？

一百三十七

五月十一日。

此地，生与死之间的距离是多么遥远，而同样的，又是如此相近，或是说，如此相似！



## 一百三十八

纽约，

五月十二日。

春日午后

在第五大道

致曼德琳·伯格特

### 一、安宁

麻雀，在台阶的铁梯上不被窥见，在火灾逃生梯喧闹着，看不见麻雀。它们吵闹，歌唱，几乎是伴随着渐渐淡去的粉色阳光的艳丽，它们使丑陋的铁梯变为银梯，喜悦的，玻璃似的——略显粗糙，如同玻璃瓶，但确实是玻璃——。喧闹的安宁……

### 二、火！

……不。不是此地。你们可以继续歌唱，麻雀！当啷！当啷！那些镀金的灭火器，又长又红，伴随它们玩具似的人，又或是舞台剧的角色，英勇的战士，穿梭于，马克·吐温或布雷武特的宅邸盛开的玉兰花中……

### 三、风

……透过那些被勾画上条纹与星星的红白蓝旗帜，第五大道上刮起的大风正将它们一同带入日落，色彩斑斓的旗帜，巨大的高楼模糊可见，覆盖着金黄与玻璃，落日的铜色在布的后方。天空晴朗，有一人回头，望向华盛顿拱门上方，伍尔沃斯大楼的高塔，纯白与金黄，以及胜家大楼的高塔，红与灰，不同乃至纯洁！

### 四、广告牌

……多形态，多色彩，多速度，广告牌渐渐在紫色的空中亮起，在其中某颗星星闪烁日光。今日多美好，仿佛伴随着花朵诞生于春日！

### 一百三十九

纽约，

五月十三日。

“夜晚，谎言的创造者，

疯狂的，想象的，空想的……”

洛佩·德·维加

我们已置身其中

而它却已然

永远留于阴影。那是

属于我们的，我们却视而不见，

也不会有人告诉我们那是什么

因为仅仅属于我们。

今日我们，

宛若新生——仿佛是它

紧闭的腹部

使我们降生，我们曾在那里

却不知道是为何、如何、何段岁月、

何时的事……——

而如今，重生！春天

正继续梳妆自己。

鸟儿，花朵，平静地，

在太阳的柔光下歌唱并散发馨香

孤独的小花园

在铁与石的嘈杂街道中。

……然而，今日的生命将是何样，

来自阴影之巢，

如同我们昨日傍晚所相信的，

在翠绿的春日，明亮？

## 一百四十

从纽约前往费城，

五月十九日。

### 墓园

又一次，是的。百次了！对我而言，美国最吸引人的，是真诚墓园的魅力，没有围栏、十分靠近，每座城市中名副其实的诗意之城，伴随它宜人的景色、鸟儿歌唱的平静，在生命中连接，远远胜过公共花园、港口、博物馆……一个小女孩走在坟间——青绿下的紫与蓝——，从她的家走去另一个，平静地，分心地停下来使她的娃娃发出响声，或是用双眼追寻一只蝴蝶。在密林所庇荫的沁凉宁静下，附近挂满常春藤的住宅的玻璃上，映出那些十字架。树林于同一片阴影中，联结房屋与坟墓。此时的小鸟从十字架飞向窗户，在活人间显得如此平静，如同小山丘上的小女孩，在亡者中。

此地的美是这样战胜了死亡，宁静且愉悦的典范，在如此多的急躁与烦恼的先例之中！哦，被嗅出芬芳的玫瑰，哦，被甘甜饮入的凉水，哦，被甜蜜做着的美梦！亡者在你们当中安息想必是多么美好，纽约熟悉的山丘，明净，在日常生活中，永生的！

## 一百四十一

从纽约到费城，

在道路两侧中的青绿春日之间，

五月十九日。

让自己在苦难中接受指挥是，或可能是，坚韧毅力的表现。顺服简单且微不足道的小事，是懦弱，羞辱，卑屈。

## 一百四十二

华盛顿，

二月二十日。

## 夜间

致凯瑟琳·萨金特

碧绿，银白，洋红，深紫的亮光，分散，变得繁复，并润色于波托马克河上，鲜艳色彩弥漫于它洁净透明的影子，它们清楚指示并叫出那恒久不变的，以及那个充满被聚集的事物的梦境，直至明日。更好的城市，恬静且幸福，退回它的灵魂，而在城市郊区，靠近田园，一块又大又红的月亮，仿佛是被一名黑色佣人的双手所切坏的，艰难升起，赢得了一身金黄。水上的白色游艇模糊可见，柳树条在水面划出痕迹，并将纵向波浪与水的横向波浪编织交汇，这片蓝，那片绿。随着我们漫步经过，一棵树正悄声细语于另一棵之后，伴随着它树冠中的微风，是

五月用一致的鲜绿使其凉爽宜人。夜晚万里无云，是唯一且无尽的沁凉苦涩香醇气息。一只鸟，我不认识的品种，坚持歌唱于低矮潮湿的灌木树林中……

就算是照亮方尖碑尖端的聚光灯，就算是酒店的霓虹招牌，就算是频繁来往的火车用噪音所勾勒出的大桥，都无法搅扰从纯洁之夜所散发出的古典浪漫。年轻人在明亮愉快的车中享受着，沿着那些陪伴他们的、变幻无常的柏油路前往河流，伴随着探照灯所唤醒的风信子与百合花，灯光带给夜晚它们的黄，红与紫。一阵完全的微风，具有一切时间的，穿过心，沁凉愉悦如奶油，宛若繁星璀璨的春日深夜，闪耀凝乳般的亮光，犹如晚餐后的甜点冰淇淋。

### 一百四十三

华盛顿，

五月二十一日。

### 与日修正调整

一切昨夜所说的都不在。何等早餐！那曾是无知，双倍的夜，一如既往！

## 一百四十四

五月二十一日，  
沿着华盛顿方尖碑的草坪，  
伴随着夕阳。

## 致快速小姐的一张字条

若你奔跑，时间将飞逝在你之前，如同一只三月的小蝴蝶。若你缓慢行走，时间将跟随你，慢慢地，如同永恒的公牛。

## 一百四十五

费城，  
五月二十三日。

## 康斯特伯的风景画

上空的暴风雨。不是云的影子，因为没有阳光。是如同阴影般的寒冷，而不是影子……

——似乎落下几滴雨……啊，多愚蠢啊；算了；厅内有玻璃窗顶……

## 一百四十六

从费城前往纽约，

下雨的黎明，

五月二十四日。

## 悔恨

我的灵魂啊，你难道要如此  
委曲求全于，在清晨遗忘？

若四个钉牢的长钉，  
灵魂，直至你的五脏六腑，  
绽放出四朵纯洁的大玫瑰  
是来自那四个青紫词语的，  
那么在他那颗善良的心中，  
将从此，镶嵌着它们。

你难道就要如此单单满足于，  
全然幸福，灵魂？



一百四十七

纽约，

五月二十六日。

致在体育场的

米兰达

“来吧，来到黄沙的海滨，

把手牵得牢牢！”

莎士比亚

米兰达，米兰达，米兰达

洁白、甜美、金黄，走吧，

你不要将纯洁的外衣褪下，

也不要将你美丽的这片幻觉

转入黑暗的地下室，

它环绕过你的脑海，

是你的真理！

——亮起的

塔上的钟，上升

至星辰，已经消失。——

……你不要现在就从舞台回到  
忧伤的黄沙滩！

既然，今夜，你已懂得  
成为耀眼的光辉，并感动了  
我的灵魂，直到使它变为女神，  
让我们来浇灌这朵被剪下的  
玫瑰，用圣洁的水，  
为了使它不生刺。  
我们二人一同前往  
你天籁之声所去的地方！愿遗忘，  
不要像白日，阻挡在  
属于你我的今夜，  
以及明日的夜晚之间，  
……以及明日的夜晚之间！

米兰达，我们前往  
你声音的消逝之地，为了我！在这片  
繁星密布之夜的敞开大海上！

这皎洁无暇的明月至今依然

能用你的声音

对我诉说我们在何方……

是的，米兰达，我们去，

来吧，格拉迪斯，我想说，米兰达，

米兰达，米兰达，米兰达！

从这片人造的蔚蓝

前往那永垂不朽的真实金黄！

## 一百四十八

纽约，

五月二十七日。

## 天明

透过暴风雨的明亮，开始看见被冲淡的黎明，我不知道是否伴随着月亮。无声地打雷。

轻轨沿着第六大道，在它的桥上，仿佛一张纸牌从金黄的窗户被快速抛下，然后以及，或是仍然，毫无一人。最后一只小鸟在此地与彼地来回歌唱着。在前面的皇宫——死亡，爱情？——仍然点亮的大门，或是已经。

一瞬间，宛如岛屿，往常的臭味伴随着不知是何种香气开启，犹如山谷中的百合，或不知是何种开着花的果实——爱情，死亡？——在四月的微风中。一只白色小蝴蝶，在模糊的蓝色微光下，从那里来的是极白的，重新飞起，疯狂地，从地至天，在忧伤的自由中——死亡，爱情？——……无声地打雷。

## 一百四十九

### 四月

多少乌云，暴风雨的今夜，

在星辰之下！

为了成为良善，你总是

需要如此邪恶！

## 一百五十

纽约，大都会博物馆，

五月二十九日。

### 小男孩画像

（归于委拉斯开兹）

小男孩垂头丧气，带着过早的深思忧戚，在角落凝视我。多么棒的爱抚在他思乡的西班牙紧身背心中！是我在此地见过最甜美迷人的双眼，美丽眼神的无尽源泉，它们从四处望来。我曾在纽约的秋季带着乡愁思索着，如今春日来临。而很快，秋天便在此地。

是的。枯叶掉落于这个孤独的角落，画面有时汇集一片金灿灿的树林，锦葵与玫瑰，伴随悬挂的泪水，于画作的背景里，亦在背景之后……

但是不可能！这个小男孩嘴里应该要有春日最好的玫瑰。警卫沉睡着……若这幅画能够再更小一些……！

## 一百五十一

纽约，

六月四日。

### 缺席一日

如今，做梦就是见你，

早已如此，比起做梦，

活着将是去凝望

你的亮光，直到灭亡。

凝视你的亮光！不是梦，

也不是梦境。唯有爱，

比梦与梦境

更简单美好。

我的幻想逝去！

触摸，品尝，嗅闻，

聆听，观看……你的真理

伴随着我的，渐渐显明；

你已丢下了我，

伴随你隐藏的涌动，

为了你的微笑

如同睿智明眼之人。

你灌溉的田园多么明亮，

笔直的，哦河流，今日的！

此刻我确实要走过

永恒的肥沃之地！

## 一百五十二

### 爱情中的情操

我记得库图尔的一幅小画，总是，宛若他的名字，赤裸裸的两个字坠落于他身：享受。

这幅画如世界般渺小、清晰；如清晨般欢快，如夕暮般忧伤，在傍晚被窥见，却思念着早晨；血红、白骨，犹如伤口。一位年轻的画家，坐在阿波罗的大理石头颅上，比起绘画，他更是在剖析，口对猪嘴，一头猪血淋淋的头部。

## 一百五十三

### 前夕

码头上，于蛋白石般的红日下，  
在夕暮中啜泣的风里，  
季节交替时炎热又清凉的傍晚，  
黑色的船，已在，等待。

——今夜，依旧，我们将回到

那早已什么都不是的地方

——前往物是人非之地

那里没有我们——，

不忠于那份属于我们的。

而黑色的船，等待。——

我们说道：一切在此！

双眼转回，忧伤地，

寻找着不知何物，它不在我们身旁，

我们也从未看见它

它更从未属于我们，

但它是我们的，因为它曾应该是的！

再见！再见！再见！四处说道，我们还未启程，

我们并不想离开，却几乎已在离去！

……一切伴随着它的生命留下，

没有我们的留下。

再见，从早晨——已经没有家——

对你，于你，被无视的你，对我自己，

你没有走到我跟前，当你依旧奔跑的时候，



我也未到达你那里，尽管我如此匆忙地走

——其中的距离是如此感伤！——

……然后我们哭了，静坐着，没有离开，

我们哭着，遥远地，双眼

对着风与日，它们痴狂地奋斗。

## 一百五十四

纽约，

六月六日。

## 码头

致塞特·洛·皮尔庞特太太

自由融化于夕阳的金白急流中，已仅是追忆或梦境中的雕像。双翼飞机，如巨大蜻蜓，朝着光芒四射的太阳极速飞动。各式各样不停息的船，无尽浪花的证实者，行过，来，去，将它们的碧绿变得酸涩，洋红变得甜蜜，再为它们的鲜黄镀上金。隐形的现实是多么美丽，吸纳一切，听不见烦人的吵杂声响，而是在无意识中——我不知道是哪个附属码头上，充满汽笛声、钟声、压缩空气锤声……——寒冷……

突然之间，夜晚的船，**阴影**立于船艏，从东方来，庄严且迅速地，到达这座几乎无光的城市。而在一场复杂且痛心的逃脱游戏中，日落投射在夜晚上，用紫红

金黄的光，又灰又粉，一季邈远的春，它熄灭，毫无抵抗，微笑着，在一个平静无血的半斗争中……

## 一百五十五

纽约，

空房间，在关着的箱子中，

六月六日，夜晚。

## 悔恨

时间会用玫瑰

将它盖上，因为将

不再追忆。

一朵不同的玫瑰，

来自一种出乎意料的魔力，

在每一个黄金般的孤独时辰中，

或阴影般的，

对悲拗回忆有利的深洞。

就如同在圣洁美好

与欢喜快乐之间

攀爬的玫瑰，嫣红，洁白，  
不在行过之处留下位置，  
灵魂，  
伴随身体，  
攀绕其中。

## 一百五十六

在船上，  
六月七日。

## 不告而别

金黄的大海带着肮脏的泡沫，在轻柔的发泡中，宛若柠檬汽水。伴随船身的缓缓启程，身后留下了损坏的木桶，老旧的木材，花环式的烟气与泡沫。将头转向过往的那处，如今已什么都不是。纽约，仿佛一段看不见的现实，或是一个不真实的幻象，渐渐消失，无穷无尽、忧郁伤感，在绵绵细雨中。这一切——日子，城市，船只——都被如此覆盖着、紧闭着，离别时心中道不出再见。

这是艰难寒冷的出发，没有丝毫疼痛，就像干枯的指甲从肉上剥落；既无幻象也无幻灭。没有挥手的告别，双手在大衣的口袋里，从脖子乃至双耳，面无表情的微笑，无法感知，却叫人惊奇——您在笑吗？——被另一人回答，在被海水淋湿的脸庞上。

已看不见……在左舷……在整个船舷上散步……好吧。

……大海。



## 四

### 回程的海



一百五十七

六月七日。

乡愁

心涯之海徐徐跳动，  
在一段看似永恒的平静中，  
在一片遗忘与慰藉的夜空下，  
穹苍中闪烁着一颗星的背影。

似乎我身在  
无穷无尽的魔幻洞穴里，  
为世界盛装打扮的洞穴，  
春日刚从中走出。

多么平静，多么寂寥的欢喜  
在她的深深一别中，  
在这场青绿宴会的欣喜氛围内，  
外围也充满欢声笑语。

## 一百五十八

六月三日。

### 画家的海

(用热塗法并分成两半)

凌晨四点：大海，普鲁士蓝。天空，孔雀石青绿。——心绪。——

早晨六点：紫海。灰天。——

“运动”。——

早上九点：——阅读。——

午后一点：褐色的海。白色的天。——冷漠。——

下午四点：似银的海。玫瑰粉的天。——乡愁。——

晚上八点：似铁的海。灰天。——沉思。——

## 一百五十九

六月八日。

### 赤裸裸！

赤裸裸，一片渺茫



除了海水，别无他物！

渺无人迹！

这是大海。

这曾是大海，哦，赤裸裸的爱情！

一百六十

六月九日。

阳光在客舱内

“沉思着，我洗澡时，透过

敞开的天窗，眺望蔚蓝的海与阳光，

随即，整个早晨，都陷入歌唱。”

不再做梦；思索

并将箭嵌入，

笔直坚硬，甜美地

正中靶心。

一切简约美好；

我曾在其中怀疑一切的

云朵，今日信念

使其变为坚固的堡垒。

切勿

带着虚幻之物去建造。

既然我在荣光之中，

便只需好好地活。

一百六十一

六月九日。

大海

有时，我觉得我从

自己的不眠中苏醒，随着无眠

——午间睡梦——

纯净的地平线上

可怕的怪物离去。

——犹如一场瞌睡的

暴风雨，永远不会知道

它的雷鸣

究竟是真理还是谎言。——

我的心开启，并如大海般

扩张。威胁

正朝着东方

逃入它昔日的云团。

大海从海中浮现，使我明白觉醒。

## 一百六十二

六月十日。

## 壁画

伴随大量的新画作，一把奇妙的刷子轻易绘出黎明晓光，如同今日演出的广告，装饰精简：上方，大片金色，几乎不泛黄，只显光；下方，唯一的蓝，生气勃勃，兀自流淌；阳光下——无法绘出——，双股绳——从左到右——大块透明银子一般。

此刻，对着长椅：水之夏日。

一百六十三

六月十日。

大海

我对他而言是陌生的。

他在我眼前，行过，

如同一个傻瓜；宛若疯子，前额

直达天空

那里的水深及膝，

巨手上流淌着水

于船舷。

若我触碰他的手指，

手就抬起，猛烈的浪，

伴随令人晕眩的无形嘶吼，

使我们惊慌失措，

他说着酒醉的疯言疯语，笑了，

哭了，然后离去……

有时，双手

在船舷上，使船沉没

直至他巨大的腹部

并探出他的头，冰冷的惊吓，

直入我们微小的疏忽中。

然后他耸肩

并将他疯狂的笑声

藏入碧绿洁白的

泡沫中……

他随处

出现并恫吓我们；每一瞬间

海都越来越像人，只为憎恨我。

……我对他而言是陌生的。

## 一百六十四

六月十一日。

哦，大海，叛逆的天空

从众天坠落！

## 一百六十五

六月十二日。

画家的海……

（或是音乐家的？）

午后两点：一条移动闪亮的银绿色锦缎。

六点半：白色泡沫般的山谷开满玫瑰。

七点一刻：升高的碧绿海水。天空前的钴蓝云团。灰天。金灿灿的穹苍背景。

## 一百六十六

六月十三日。

正中大海！

我不知道是更多还是更少。只知道大海，今日，是大海。犹如不安分的演说家，在情绪激昂之日，尽情展现自我，因为它狂热的浪花击碎了船体，如此，今日，大海；宛若一名画家，仅挥了一笔就绘出黎明第一道曙光的华彩；如同一位诗人，在他的灵魂中创作出比世界更宏大的诗篇，如此，今日，大海；仿佛绽放它不朽花朵的一季春日……

今日的大海已瞄准，并献给我们一段比昔日更宏大的自身景象，空前绝后的壮阔。今日我认识它、了解它。一刻间，我踏入完整的它，永远无处不在的它。

大海，今天我第一次称呼你为海。你邀请了自己，并独自赢得了你的名字，大海。

一百六十七

六月十三日。

……突然间，我忆起它，

宛如一个惊惧的孩子

已走远，在森林中，

想起自己的家。

哦，记忆，愚蠢的

记忆，令人厌烦的多语老妇，

哭泣与懦弱的岛屿！

一百六十八

六月十四日。

今日是你，回程的海；

今日，我留下你，

是你，大海！

你如此浩大，

背对我的双眸，  
乌黑磅礴向着深红的日落，  
装载你满满且流动的珍宝！

——你在低声细语，  
用一种无形的陌生语言，  
谈论我；你不想与我  
有任何牵绊；在你的去程  
与我的返程之间  
留下永恒乡愁中的  
浩瀚启程。——

……突然之间，  
你晃动着停住了，  
酒醉过度红着脸，  
你用怨恨陌生的  
眼神来凝视着我  
并喊叫着吓唬我  
直到我感官尽失……  
然后你放声大笑，  
歌唱着原谅了我，



胡言乱语着离去，  
模仿野兽的哼叫  
以及海豚的跳跃  
还有鸟儿的鸣叫；  
你深陷入胸怀  
从浪花迈向烈阳  
——圣克里斯多弗——，  
伴随我的恐惧在  
举船入云霄的肩。

我感觉到被饶恕。我泪流满面，野性的大海，  
你整片海水如铁一般，光与金！

### 一百六十九

六月十四日。

现在只应去思想你，  
大海。你完整的灵魂  
在你完整的躯体；  
全然的你，如同一本书  
已被读透，并多次，

用它的结局

为奇幻故事写下了结局。

被洞悉的海，被寤思的海，

在图书馆的海，

在敞开乡愁中减少的海，

在夜间静候中壮大的海

在未被观赏的影像中！

大海，大海，大海，大海

一成不变，每日钟表的分分秒秒，

犹如每日之心的跳动，

现在只应去寤想你，

无需去寤想你，

哦，未被察觉的海，未被双耳

聆听，未被双眼

观望，哦，大海！

## 一百七十

六月十四日。

### 凸面

天空转身，  
大海转身，在这两者的裸露之间，  
日子从我的背后滑落。

在日子中所留下的，  
是众人口中的一切，  
我们三者的胸膛，上帝！正敞开，  
对着群众的一切，  
面向人们所忽视的，  
朝向一切！

## 一百七十一

六月十四日。

### 全然海水

遥远的大海模糊不清，而海平线迅速上升。如此，海水的最后一线已有了浪花，起初柔和，然后强劲，在穹苍。空气稀薄，我们球体的内部变得渺小，犹如一颗橘子的内部，仿佛它的表皮向内生长，亦或如同一颗过度成长的心。大海看似一滴小水珠，它的体积——渺小！——如同那凝视它的眼。

天空几乎已不是我们的苍穹，而是别的可能的凸状影像。雨纷飞。上方的水与下方的水，应该说，中间的海，色彩单一，我想说，色彩尽失，我的意思是，漆黑黯淡……又或许是皎白……唯有海水，全然海水。完全淹没，崭新的倾盆大雨。在方舟上，我与家人，以及一切所熟识的动物，雌雄各一对。

## 一百七十二

六月十四日。

### 夜间

如天空般浩大，大海！

在所到之处都始终如一，

灵魂可以将它视为渺小……

同一片星辰将它

永远地嵌入永恒，  
我们感到如此平安，在它的庇护下，  
心，犹如在一夜的  
情感中，仅扮演我们的母亲，  
仿若世界！  
我们感到受庇护，  
在它的无远弗界之中。

### 一百七十三

六月十五日。

### 清醒的大海

哦，你如此清醒，丰盛的海，  
每当我，辗转难眠，  
出来凝望你；每当  
我，黑着眼圈，  
走出，凝望你，每道曙光！

你毫无束缚的心，  
具备你的广阔，

它无需栖息；  
更不是因为你的打乱了  
自己无数的高深跳动，  
无论从何处的海平线  
死亡都无法使你胆怯。

伴随如此大的力量，你嬉闹着，  
具有时光中  
一切的色彩！何等喜悦与狂热，  
你拾起并高举浪花之树，  
你狂热冷酷的活力，化为无数绝美，  
你的刚强之力转为行动，  
恒久竖立于你自身，  
在你的海水中支撑整座穹苍！

汹涌的海，无睡意的海，  
永恒的观望者，毫无倦意，  
没有尽头，静观着太阳与晨星的  
唯一至高演出，永恒的海！

## 一百七十四

六月十五日。

银白的月将海从深海中夺走，  
又赠予它大海。伴随自己的绝美，  
在平静纯洁的胜利中，  
使真理尽失，  
并化成唯一的永恒真理  
不是它本来的样子。

是的。

圣洁的简约

你战胜不容质疑的事物，并将全新的  
灵魂加入真实之中。  
未被预料的玫瑰，将玫瑰  
从玫瑰中分离，又将玫瑰  
馈赠给玫瑰！

## 一百七十五

六月十五日。

### 启程

致乔奎因·蒙塔内尔

直至这些属于你的皎洁之夜，大海，  
我的灵魂，前所未有的孤单，  
在注定的一日，它没有  
无故离去的心愿。

### 道路的

景象，月光照耀于你  
伴随它多个世纪的绝美  
其中充满纯贞、皎洁、宁静与恩惠，  
以它清晰晃动的渴望  
渲染一切。

### 百合般的灵魂

沸腾，一段天籁之音  
宛若由液态玻璃所造，



伴随色彩的对应

向着满盈愉悦的强烈熏香

它们使生命陶醉直至死亡。

魔力，喜乐，增多，在影子中，

是那段梦想出的爱情影像，

高耸，简单，真实，

我们曾认定无法获得的；如此确切

以致于看似渺远的梦！

是的，是的，就是这样，当时就这么

开始了，我幼稚般的心正是如此

将其目睹，当乌黑双眸，

如层层天幕展开，

从它梦中的那些洁白高塔，

透过彩虹，眺望，

望向天堂中的至高光芒。

这正是空中的那片花瓣，

在其中灵魂感到，

仿佛在另一个自己，孤单纯洁。

这曾是如此，那正是如此，它从此地离去，

如同这永恒之夜，我不知它向何方，  
在宁静的星光下；  
当时是如此开始了那段前奏，我灵魂  
渴望逃脱的  
天意，从它的门，向它的中心……

啊，第一缕皎白，永远  
位居于首！  
……今夜之皎白，大海，月光之夜！

## 一百七十六

早上九点。

### 在亚速尔群岛中的日子

致萨图尼诺·卡列哈

太阳，缓缓亮起，在白光中，这时含着雨水的云朵变得柔软，阳光以绿银照耀在红铅似的大海南边。细雨扫过后的甜美雨珠、波浪进攻后的苦涩水滴，混合洒落在我们的嘴唇与双眼。我们前往夏日，全身包裹直至双耳，在十二月的皮囊里。

午后一点。

## 坚固的海

石海，海浪如扑克牌或石板块似的洗牌。此处与彼处，模糊的孔雀石带有无法估量的碧绿，深邃而光滑的乌黑大理石升起，在磁化的石阶上，朝着神秘而去。在出乎意料、变幻莫测的外形中，在海浪变化万千的小山脉的浪尖上，石膏般的漩涡。微风看似尘埃。口与灵魂都感到干渴。

午后两点。

从餐厅上楼，无海。众人，没看见，却继续相信它的存在。然而它不在。阳光渲染着细雨绵绵的大气，一切仅是白光，柔和、被包裹。在一致的明亮中，黎明的伤口流出一点血，轻薄鲜活的花环——从哪里来？——我不知道是从海中，还是从天上？

下午五点。

## 再见！

忧伤哭泣的山洞多么遥远，我们此刻已离开，自那“雨水连绵不绝的亚速尔群岛”！阳光灿烂的午后的欢快问候！大海，再一次呈现普鲁士蓝，它看似被无限分割，呈现出幽暗的波光粼粼，在数不胜数的变幻中愈发复杂，仿佛每一波浪涛都永恒地诞下了小浪花。点燃云彩的亮光不停息地使之目眩，在每一波断开海浪的泡沫中，彩虹升起它的七弦竖琴。——如此，皮维·德·夏凡纳的缪斯为精灵欢呼，“光的使者”，理想大海的阴柔洁白浪花。——今日天空比世界更宽广，

似乎它的荣光已降于日落，就在那不远处，在它的水园中。最后一座岛屿，几乎是音乐般的，幻想的汇集，它从低沉的云团中走出，如同洒满结晶亮光的船艏，云彩拥抱它、挂起它，热烈地为它加上冠冕，在魔幻的不匀称里——可怜的我们！——狂热的壮丽中。

傍晚六点。

### 改变形态的岛屿

紫红，金黄浑浊——犹如一艘颠倒的船，行驶在聚集的海以及海外的蔚蓝之上——，在一群奇幻无色的云朵所装饰的日落中，亮光的叫声此起彼伏，勃克林的“逝者之岛”。然而，今日傍晚柏树正在燃烧，而亡者正在复活。纯金、火焰、洁净。大海听起来像塞扎尔·弗兰克。

晚上七点半。

已然改变、耗尽，在落日和它留于蔚蓝海面上的长流之间，犹如一块熄灭的炭，火红、紫红、炭灰——有些地方黑黢黢，留下了炭色——，“岛——永别，永别，永别！——最后的审判中的”。

一百七十七

六月十六日。

三位

白色的三角旗，  
消失于亘古不变的星辰。  
只有穹苍、深海和我  
是醒着的——每一位都如同  
另外两位一般浩瀚——。

我们缓缓  
谈论其它事，平静地、漫长地，  
度过整个清晨……

白色的三角旗，  
依然，尖锐于大风中，在同一片星辰，  
之前的星星，已然缺失了  
几颗……

公鸡在船头

鸣叫，万物苏醒……

天空拾起

它最后几颗明星，大海收回

它的珍宝，而我带走我的无限，

我们离开明亮的白昼

我们迈入生命的岁月，

紧闭着、沉睡着。

## 一百七十八

六月十六日。

透过亚特兰蒂斯的天，今日呈现的是液态——多么低啊！——，仰望着第二片天，青绿。——那个蓝胡须的修道士，在他装腔作势的神秘主义演说中，讲台的尾端，双手纠缠在嘴前，遥远的双眼在橘眼镜后，他含蜜似的，对着可卡因的古巴女士说：上帝的大能啊！这座在大海中的山峰！——

## 一百七十九

六月十六日。

## 傍晚的彩虹

致何塞·玛利亚·洛佩斯·皮克

最终，每个浪尖，在聚拢它的泡沫时，都犹如一片彩色细羽，激起一道短暂的彩虹。整片海洋已满盈彩虹，为它铁似的辽阔声谱出一段理想乐音，宛若数架灵性竖琴的汇集，于愿景的升腾中，激化于海浪急流，海上缪斯。它们是纤细的彩光，宛若每一波海浪的思绪，被它的团结和睦整理得有条不紊。

不是海水的某物与彩虹从海洋中显出，它引领我们，从玫瑰越过鸟儿，走向傍晚初生的明星。我们的双眼想要猜测是何神秘之物，如此说服灵魂，却无法成功，一次次关闭，在绝美的频繁海难中。第一次，美人鱼的神话发生在我身上，在它的位置，犹如完美的现实。身体不知它为何物；只知道美化海浪的魅力是稚嫩的，它走向女人，并与精美时刻中的纤细、柔美和精致完美协调。

在室内，这些多形态的彩虹映于灵魂，总是莫名忧伤，心灵拾起它的色彩，宛若馨香的歌曲；在它无尽热情的深处，一张永恒的图像彰显，在那里海浪拥有真挚的对应，泡沫与彩虹是爱抚与叹息的仰慕模仿。

## 一百八十

六月十六日，

在长椅上做着梦。

## 夕暮的夜色

你丢下了我的理想，已无法挽回，

渺小，你便将它丢下，

它被固执的哀悼所胁迫，

犹如这些云朵的影子

使白银守寡

——唯一且易变——

海上

今夜平静的月光。

之前，多么白，

多么晴朗，宛若一片花瓣

如月如天，

简短且浩大；

……因为当时并无阴影！



## 一百八十一

六月十七日。

## 天明

红铜似的云将铜色放入铁似的蓝色海洋。液态固体。是鲜活黄金般的、无法抵抗的闪亮东方，带着它普鲁士蓝的坚硬笔直边界靠近海平线。在迷茫的苏醒中，它的金黄泛滥于海水，仿若它已激化成纯金，化作喊叫、爆发、复活，钻石般的涌流，昨夜的白色羽翼以及银器，在此，月光洒在钢铁般的海面。

似乎苍天已破开，犹如一枚新鲜的巨蛋，未曾想到的惊人蛋黄四处挂在巨大的蛋壳上；晴朗的微风从大如世界的香水瓶中涌出，宛若喜乐与生命的一致涌流，过滤于这一切，正是一切，并穿透着我们，我们是唯一的，随着天明，已转身，天与海伴随大海与天空，向着那些事物，在宇宙的全新秩序中。

## 一百八十二

六月十七日。

## 我的黄金

致曼努埃尔·马查多

我们缓入黄金。一种纯金

普照我们，淹没我们，点燃我们，

将我们化为永恒。

灵魂是多么欢喜

因为它重新燃烧，

变成唯一的实质，

化入高耸的天空！

……在海上，更显湛蓝，太阳，更胜金黄，

解放我们的灵魂，扩张我们

平静的心

直至那未创造的圆满和丰盈。

金子，金子，金子，金子，金子

只有黄金，全是黄金，唯有

音乐、亮光和喜悦的纯金！

啊，我重返火焰，

我再次成为鲜活的语言！

## 一百八十三

六月十七日。

### 夜间

无论我的灵魂在何处  
航行，或行走，或飞翔，一切，一切  
都属于它。在所到之处  
都如此平静，朝朝暮暮，  
此刻在高耸的船头  
将深深的蔚蓝劈成两道白银，  
下至地极或上至穹苍！

哦，灵魂多么祥和  
当它已然茁壮，  
宛若一位孤独纯洁的女王，  
占据自己无边无际的国度！

## 一百八十四

六月十八日。

### 中午

致尼古拉斯·阿楚卡罗

于优雅的晃动中，海水冲破船艏，蔚蓝，洋红，瞬间呈现深紫、浩瀚无穷。海水与它为敌，并对它吼叫、将它抓裂。装饰着船艏的是海水的洁白与褐黄，泡沫中带有貂皮的傲气。随着海水的下沉，泡沫散开，碧绿的，它们激昂多变的撤退，使船舷繁花盛开。已被战胜，却仍在一处抚摸着船舷，向它道别；它们停留，却最终被丢下，被它遗忘，与自己戏耍，白雪消融，宛如身处在完美的液态孔雀石湖泊，比起绘画更似乐曲。或许，就算聚集了魏尔伦、德彪西与杜拉克三人，都无法成功幻想出此场景；无从想象。

在优雅和谐的充沛能量中，整片海上升又下降。在一段奇幻的演练中，海浪排练它们所有的音阶。如小马奔腾，如灌木四散，如群山生长，如山谷扩张，它们欢笑又哭泣，它们诉说一切又戛然而止，靠天而活又将天抹灭，身穿金丝银线却又脱去一切。

具有人性的海水彰显它的威力。以此方式呼唤它隐藏的绝美，只需对我们的灵魂召唤：“你来”，就可将它带离。此刻，满有威望的躯体，用它娇柔甜美的力量，将晕船的灵魂拖走，从船舷带向客舱。

## 一百八十五

六月十八日。

### 生命

大海，今日你名为生命。

从未如此跳动，伴随你闪亮活泼的银绿色锦缎中

那无边无际的丰盛富足，

洁白的内在与永恒荣美中的湛蓝；

无穷之心的孕育者

养育出具有一切

光辉与色彩的心；

有生命的海，活着，活着，全然地活，孤独地活，

如此孤独，生生不息，大海！

一百八十六

六月十八日。

?

既是事实又是谎言，

仅仅是那唯一瞬间的爱女，

却是真理。

它化为

夕暮与浪涛的

和谐，

诞于泡沫和繁星，

宛若不存在的事物，却渴望成为它，

又或许是迫于众人所望；

它在曼妙的灵魂前嫣然一笑。

啊，赤裸的音乐，你散发馨香，

皓白地，犹如一种滋味，肉体

化作灵魂，仿若你，透过浪涛

与夕暮的和谐。

既是事实又是谎言，

却是真理。

## 一百八十七

六月十八日。

## 夜间

船，一刻间徐缓却又奔腾，战胜海水，

却未战胜天空。

湛蓝留在了身后，敞开于鲜活的白银，

它再次位于前方。

坚毅的，桅杆回转、晃动

——仿佛钟表盘上始终如一的

时刻表——

总转向同一片繁星，

一刻接着一刻，蓝又黑。

身体，做着梦，

走向属于它的大地，离开另一片

不属于它的陆地。灵魂留下

并永远徘徊在它永恒的属地。

## 一百八十八

六月十九日。

## 海上的男孩

我对他微笑，当我路过时，我对他微笑，

自然地向他微笑；

他浮现的面孔，红润且金黄，

注视我，却对我给他的平静笑容

无动于衷。

他凝重的双眼与我微笑的

嘴，

孤独停留，当距离

将它们抹去时，它们被无助地分离，

双眸兀自凝于坚硬，

笑容之唇化入柔美。

——春日与天使，刹那间，



在其中，浑然不知，  
这些梦境中的  
粉色真理  
是博物馆的画，柔和的乐曲  
不复存在，向着星辰。空虚的厌倦  
在空中  
使孩子们打哈欠。——

梦着，  
我对他微笑直到我用尽笑容，  
直至尽头，男孩凝重地注视  
我的笑容。

## 一百八十九

六月十九日。

## 盲目

突然，在这份忧思中  
大海看不见我们；这并不是  
我的灵魂日日夜夜

所奋力维系的关系，  
也不是我曾赋予这片死寂之海的情感，  
而是仅存于柏拉图爱情里的真谛。

是的，极度

盲目！

尽管这银白的满月  
照亮我们，我们却将海水的后背  
在完全的黑暗中破开。  
我们不被海看见，  
对于这片敞开的大海我们并不存在  
它紧靠我们的虚无，于碧绿的  
海平线，灿烂且完美。

突然，这份恐惧……

一百九十

六月十九日。

我不知道是否今日，大海

——装饰着它无数泡沫的

湛蓝——，

是我的心；是否今日，我的心

——装饰着它无数泡沫的

洋红——，

是大海。

相互进入，

彼此离去，完全、无限，

如两种全然的唯一。

大海时而淹没我心，

直至昔日的多重天。

我心时而浸没大海，

直至昔日的多重天。

一百九十一

六月十九日。

一切

致大海与爱情

真的，是的，是的；你们两者已治愈了  
我的疯狂。

世界，在你们身旁，向我展现了  
它张开的洁白  
手掌，它曾经  
深藏在我睁大的  
双眼前，睁得如此大  
却是失明的！

你，大海，还有你，爱情，都属于我，  
宛若曾经的大地与天空！  
一切已属于我，一切！我说，全都  
已不属于我，全无！

## 一百九十二

圣维森特角，

六月十九日。

终于！

啊，大地看见我们，它窥见我们，是的，是的，大地  
看见我们！

它绝美之中

甜美的前任女主人，用睁大的

双眸，在人心习以为常的

岁月中，数百年来，

去看，或多或少，观看我们。

烈日，艳红，栩栩如生，

粉饰蓝色的大地，只因它也被

关注。

哦，大地看见我们，注视我们……惦记我们！

是的。终于我们是！终于我是！

一百九十三

六月十九日。

伊比利亚

金灿烂的伊比利亚，我已在海雾中隐约看见，

抵达时，愈发火红

——雄狮般的领地——

面向夕阳，我们启程的方向！

我的比利亚，头戴蛋白石般的紫云冠冕！

伊比利亚，自这阵纯净的微风

我们乘风而来！

——哦，多美好，我的上帝啊，

用心体会！——

雄狮般的领地！

干土所筑的高墙，

最初的，守护者，它布满皱纹的

表层，可怜的

母亲，庄严却满了伤痕！

——哦，多美好，用心体会

多美好！——

不！西班牙，你，  
仿若滋润我灵魂的傍晚，面向  
明日依旧为你升起的太阳，你缓缓  
将自己的全灵递给地面的花朵，炙热，年轻，  
大地化作了雄狮，  
火焰代替了城墙！  
——哦，多愉快，用心体会  
多美好！……

## 一百九十四

六月十九日。

## 最后一夜

星辰，漫天繁星，漫天繁星。  
——星星向我靠近，与我  
交谈——。啊，群星搭起的拱门  
只为进入西班牙！

天空早已高挂于胸怀

——于灵魂——

它完整纯洁的巨大珍宝，

陶醉的大海平静地注视。

而船，轻松地，

高耸的——我们轻如蝉翼！——，

猛烈地，冲破

海水，

海水以黑缎

装饰船舷，碎于模糊微红的银光，

朦胧的光辉

来自星辰

源于银河。

我们由神秘通往心坎，

颤抖，不语，全体在船艏，

陷入无尽的焦虑。



一百九十五

六月二十日，

凌晨四点。

终于！

明月，已搁浅于日，

仍使

茫茫紫海之夜感到目眩，

在那里，被西北方填满，

紫帆

在它们喜悦的满盈中

拥有东方玫瑰……

灯塔，银光四射、已然渺小，

它依旧呼喊，每次三声：

“大地，大地，大地！”

大地，再次。最终的，

起初的，属于我的，

大地！

## 一百九十六

六月二十日，

太阳升起。

### “晨别”

我在此引用勃朗宁的著名诗歌，或许毫无理由可言，只因忆起他的其他作品。在地球的这端，诗句烙进我的脑海、刻入我的心头，宛若总是飞舞的蝴蝶，无需我的智慧创作，便可自行翻译：

晨别过呷角， 海浪扑面涌。

太阳偷眼看， 山顶红彤彤：

君有阳光道， 笔直一线通，

我有小天地， 心系情爱中。

## 一百九十七

西班牙的海水，

六月二十日。

### 内部

祖国与灵魂！

灵魂亦如祖国，  
它的两岸，迷失深处，  
在无垠的纯金之中。

一个庇护另一个，  
宛若两位独特的母亲，  
作为自己的女儿，  
轮番在喜乐与忧伤之中。

全然且唯独在她们之中；  
只应向她们献上一切，  
只需对她们存有盼望，  
从降生到辞世。

……如今身体已进入它的故土，  
灵魂进入他的体内。  
如此，完全契合！如此，一切成就！  
伴随我的灵魂，在我的故土！



五  
西班牙



## 一百九十八

六月二十日，

天亮。

### 加的斯

从一片低沉的深紫天空，  
在向上一片无暇的碧绿天空，  
蛋白石般朦胧的云团  
伴随少许若隐若现的彩虹，制约  
加的斯——宛如纤细洁白的长臂，  
那是西班牙，在彻夜等候我们时，  
于睡梦中，从它对黎明的屈服里  
拿出的，  
一切裸露于紫海——  
圣洁，彰显。

——伴随着虚张声势的人们  
所投下的炸弹，  
加的斯的女人们长发  
卷起。——

晨曦之吻，清新，  
渐进于  
整阵微风，直至这片皎洁。

今日确实要日出！  
今日紫色的太阳  
你确实要升起，你升起  
伴随无尽的白色光晕，  
在一片被西班牙遏制的大海上！

今日灵魂要见证你的黎明，阳光挥洒于灵魂上！

### 一百九十九

加的斯，  
六月二十一日。

### 清晨的凉爽

安达鲁西亚的夏日！躯体竟能如此淡忘它所抛弃的、或将它抛下的！身体的记忆；女人！



加的斯的这片清凉是最愉快、最宽阔、最高的，真是前所未有的夏日。这微风应该是从大海上涌出的，宛若它的中心，它自己就是另一片风之海，上升、淹没、埋葬这一大片纯净，色彩鲜明——这片纯白伴随刺眼的鲜绿，独特的一一，且精致的；我们在一处理想的气息之地，凉风徐徐而来，仿佛它是风之灵，全身赤裸，外衣已然落地。

……袒胸露乳，我沿着狭窄的街道——五光十色，美仑美奂——高声说道：多么丰盛的凉爽！多么丰盛的凉爽！

一只鸚鵡在阳台高唱：“多么丰盛的凉爽！”“多么丰盛的凉爽！”

## 两百

六月二十一日。

## 加的斯

致弗朗西斯科·桑多瓦

在我袖口的金纽扣上，加的斯，比它此刻的自己略显微小。纽扣将它完全映出，宛若小金杯。它在我的小圆金扣上，仿佛那就是它的世界，伴随它的塔维拉高塔，与碧海蓝天共处圆环。它色彩缤纷，石灰蓝铜的青绿、天竺葵的玫瑰粉、大海的湛蓝、半透明的白。色彩汇集时，宛若一座小城的各面，被精湛的手艺镶嵌于我的金扣上的钻石之城。炫丽的金属之金，仿佛在一段具有灵性的下午，荣美无暇。

——今日我用衣袖造就夜晚。加的斯不存在。——

## 两百零一

加的斯，

六月二十一日。

## 夜间广场

悄然无声。唯有——在此刻的沉默与回忆中——码头上，咖啡厅的彩色玻璃哗然炫目、空无一人，它的色彩以乡愁环绕我的灵魂。我想说，这座广场，枝繁叶茂、鲜绿、芬芳，通透且空旷。一片无蓝之天，漫天繁星，在珍贵的群天之中。而此时两片青白的天，宛若石灰，神秘的、恶梦中的。间断地，无蓝之天在白塔之城上方创造了灯塔，那是沉睡加的斯的冠冕礼，却几乎来不及成为众目之穹。双眼开始捕捉它们，一次次，在固执的愿望中……

微风沿着玉兰花飘过，它们正在沐浴，赤裸于阴影中……在耀眼的浓密青绿中，两只黑猫悄悄溜过，它们碧绿双眸的视线紧盯着。悄然无声，每一刻愈发安静，仿佛阴影加重……

## 两百零二

六月二十二日。

## 从加的斯前往塞维利亚

致何塞·莫雷诺·比利亚

在插满龙舌兰的烛台中，落日的金红洒满四方的蓝白盐田上。有头黑母牛孤独地吃草，在沼泽湿地渐入暝色的宁静中，灌木丛看似一座又一座的小孤岛。辽阔的风，吹鼓起日落，宛若一块大帆将黄昏装船远载，盐与松树的刺鼻气味直入灵魂。

（在渐渐转身的加的斯城，在日落的蜜黄中，灯塔开始守夜，伴随着绿又紫的灯光。此光就像闭合的珠宝，不对外散发丝毫光芒。）

大自然仿佛被一名画家润色，增添了不少姿色，堪称呕心沥血的再次创作；如大地的真谛，从至深至亮之处浮现；赏心悦目的美景，给予各个感官最震撼的感受。此感触，虽被深邃剖析，却比往常更难以判断它是从何而来，仅推测它是从大自然的至深处涌出是远远不够的。

## 两百零三

塞维利亚，

六月二十三日。

## 康乃馨

致何塞·马利亚·伊斯基耶多

这朵康乃馨，精华的胭红泉源，夕暮中一切的蔚蓝与金黄都流溢它愉悦鲜活的沁凉。它又金又蓝，内部鲜红，似乎拥有热血的灵魂，夕阳将暮色变得透明。

我仿佛将它的心握在手中，在塞维利亚的身体里。仿佛它的女人们的心都已化作一朵康乃馨，这朵在我手中的康乃馨，坐落于蛇街上的鲜绿之处。

这朵康乃馨就是世界，具有康乃馨的大小，我想说，是塞维利亚的大小。被束住的城市，唯一的康乃馨，康乃馨之母，在大自然的左胸上。

……黄昏将至，宛若黑色披巾，暮色降临于塞维利亚；而月亮，红如康乃馨，在它的后颈显露，与小溪一同清凉；它胸口深邃的穹苍。

## 两二零四

塞维利亚，

六月二十三日。

## 夜间河岸

低低的旷野，几乎无田地，含土、灰暗、干枯。高高的天空，唯一的穹苍，洁白。一阵强烈的干草气味，下方苦涩，上方纯洁。天与地将分离？……蟋蟀与群星，缠绕着，束住美景。

## 两二零五

从塞维利亚前往莫格尔，

六月二十四日。

## “永远”

致我的兄弟。

一次次从世界返回，

我的思想愈发丰富

因着逝去年岁的魂，

因着焕然一新的灵。

何等渺远，距离遥远之地——又何等不同——，  
距离这一切，一成不变、无依无靠！  
何等邻近  
距离这一切，总是  
亘古不变，  
如此相似，与它如此雷同，  
到达时，面对面，  
是永恒的亲昵！

## 两百零六

从塞维利亚前往莫格尔，  
六月二十四日。

## 麦子砾芥

致哈维·德·温图生

全白与金黄，山谷与山丘，宛若女孩与男孩的两颗小脑袋，仍在沉睡，相对着，  
在清晨白粉的窗帘中。微风，紧贴着花，如同梦境。仿佛聆听于孩子们的睡梦，  
鸟儿们，在悦耳动听的到来之中，于温热喜悦的唤醒之时。

## 两百零七

莫格尔，

六月二十四日。

## 母亲

我一抵达就告诉你，母亲，

你宛若大海；虽然你岁月的浪花

千变万化并改变了你，

我的灵魂经过时

你的位置始终不变。

无需用测量

或计算来洞悉

你灵魂的这片天；

颜色，永恒的时刻，

你西边的光辉，

都在浪花中指向你，哦，母亲！

你在它的瞬息万变里传承、永恒。

两百零八

雾镇，

六月三十日。

雾镇，鲜红于清晨依然昏暗的

青绿中；

红色废墟，在第一道阳光下，我心碎的

最后一丝残念——带着它最后的

翅膀，无羽之翼，跟随我

走向你，雾镇已遥远——，

伴随它的碎片——火车哨声响起——

我灵魂的最后残念。

两百零九

从莫格尔前往马德里，

六月三十日。

致我的母亲

它最初的巢

是多么如心所愿！

伴随如此喜悦的幻想



总是转身飞向它；如此无忧无虑地

将自己置身于它清爽的树枝，

环绕着信念、和平与遗忘！

……然后焦虑不安地

再次抛下它，楚楚可怜、无依无靠！

似乎，在热情的交替中，

心走出，巢碎，

心滞留于巢内，心碎！

## 两百一十

塞尔维亚，

六月三十日

## 牧师合唱团

致里卡多·德·奥鲁埃塔

阴影底处，突然的深红与颤抖的亮光，伴随玻璃窗的日光黯然失色。难以理解的拉丁语词句在激动快速的走音中，被粗糙年迈的精力渲染上了酒肉，如坚固的大海晃动。合唱团歌声震天，直达穹窿屋顶，渐渐融化了灰石，一抹无法言喻的紫，正虚假成真。然而，喧闹的歌唱缩短了时间，它与开头一同汇集了结尾，却

不穿越它自己虚幻的屋顶。厚重的歌声，穿透了下一层，它停滞在那里，在那间粗俗的厅堂，气氛压抑，宛若在地狱，对应着呈现天国的戏剧表演。

——傍晚，在这些事物中，开始变得神圣。色彩凝聚，在点燃的精致情节中，攀沿高耸的孤寂。在那里，它们的灵魂被光辉的伤痕释放，灵魂升华。和平。掌声。荣耀……——

而管风琴，被坚硬的失明独眼之手抚摸。突然间，风琴将猛烈上升乐曲的乌云递给了酒馆，伴随雷鸣般的天之革命，搅乱并抹去了它的纵酒狂欢。它将酒馆关入地下室，那里对应着它的弹踢、反刍，以及近似人类的驴叫声。

## 两百一十一

从塞维利亚前往马德里，

六月三十一日。

再见！

在火车上梦着

哦，你多么翠绿地留在了

身后，安达鲁西亚，

在你酸涩的葡萄园中

显得如此洁白！

高耸的眺望台，

在那里太阳使玻璃的色彩

变得愈发缤纷杂乱

——深紫、玫瑰粉，它的新石灰——

眺望台注视着你的喜悦。

——我的灵魂在这一切之中

迎着风向标，乘风而上，

向上。

……此地与彼地，大海，遥远地，

在点燃的彩带中——。

## 两百一十二

拉曼查，

七月一日。

## 黎明

阳光以金蜜渲染

青紫色的田园

——岩石与葡萄园，山丘与平原——。

凉风袭来，温婉地

驯服了紫墙下的蓝花。

已无人，或尚未有人，

在这浩大的田园，

麻雀用水晶与双翅

点缀它。

四处辽阔，渺无人烟，

红色小镇，意乱情迷。

### 两百一十三

七月一日。

### 早晨

致丹尼尔·巴斯克斯·迪亚斯

尘埃漫天。透过它风尘仆仆的双眼，岩石与天空。

悲哀的阴影，衣衫褴褛，泛着愤怒的绿色，沉睡且肮脏。阴影下，几只灰黑羔羊被印上赭红色，垂头丧气地聚集——无头——在浩大的唯一太阳下。

感觉火车绘出一道黑色长线。嘎吱作响：卡斯蒂列霍！

两百一十四

马德里。

这片海，紧闭

且孤独，钢铁般的闪电，

宛若突如其来的一把利剑，

将其带来，在风雨交加的傍晚

在乌黑惊悚的海景；

那是我曾经所在的

海，欢声笑语，位于成群的孩子中；

那曾是我住家的海，

我的光明与我的支柱；被战胜的玫瑰色大海，

将我带向爱情？

两百一十五

马德里。

梦中

（海上黎明）

鸡鸣，无回应，  
在船艙，坚定地，  
划破灰红的寒冷黎明；  
它的叫声，孤独地，  
消逝于海面，对着那颗  
从云彩的梦幻分裂中初升的太阳。

海水与天空，与它的鸣叫一同，  
是由鲜血与纯金构成，  
血不为染色，而为净化，  
金则富华灵魂。

## 两百一十六

马德里，

十月三日。

## 哀歌

哦，远方的海！如今你好似

那些穿过你的旅行者，

他们注视你点燃的枯叶，

向北，向南，向东或向西；

哦，遥远的海！如今你看似

大海；此时我正在用自己

广阔热切的回忆勾勒出你。

## 两百一十七

马德里，

周日。

## 简约

简约，单纯的

幸福之女！

你，从生命，  
走出，正如赢得新一日的朝阳，  
从东方升起。你遇到的  
一切极其美好、艳丽、有益，  
好似你，宛若日。

纯洁的简约，  
我灵魂中柔软草原的喷泉，  
我灵魂中喜悦花园的芬芳，  
我灵魂中平静大海的歌曲，  
我灵魂中晴朗日子的亮光。



## 六

书写于西班牙的  
美国东岸回忆



两百一十八

来自艾米莉·狄更生

（安默斯特，麻萨诸塞州。一八三零年至一八八六年）

“独一的猎狗”

二

拥有**住客**的灵魂

极少出行。

住处中**更神圣**的人群

抹去这个需求；

而礼貌禁止

主人出发，

当**人类统治者**

探望**他**时。

二十七

英雄事迹的光辉！

多么奇异的光照！

——可能性的缓慢灯芯

被幻象点燃——

五十五

我寄出两场落日——

日子与我——在赛跑——

我完成了两场——与几颗星星——

当他——正在创造一个——

他的更大——然而当我

在与一位朋友诉说——

我的——更容易

握在手中——

（随鲜艳的花朵寄出）

## 两百一十九

## 国家艺术俱乐部

纽约

客满的长期展览。挂满肖像画的餐厅。可以食用吗？在水彩画厅，我是说，在餐厅，夸张的梳妆，令人难以忍受的装模作样。对话无色无趣，词句已然扭曲。

他们吃下的画，是这些身穿污白与凡间天蓝的旅店女老板们所端上的，她们头发凌乱、指甲上是韦罗内塞式的绿，仿佛，于微光下，红黄丝绸的纸质郁金香在夜间守候此光——尼禄对我说：“他们的旗帜！”他戴着单目镜凝视我的双眼——成堆的花环象征着落入尘埃的旧时荣耀；有时，看似人类，我们看见了什么？——何处？不在街上！——

奶酪？不，不能吃；它以假乱真。这里并不是没有食物，大概能够确定，这些样品食物是为了纪念逝去的世间万物；其实——啊！我怎么之前没有想到？——呈现这一餐正是表明了对拉坦·戴维的钟爱。是的；吃饱喝足后，我确信这间糟糕的博物馆想去别处用餐。大致模仿这煤炭似的食物，带着些许色彩。它们是货真价实的佳肴！

埃及艳后起身，她在自己两百岁的白里透红肉体上，披上一件印度华丽长袍……然后她跪在了库马拉斯瓦米博士面前！

## 两百二十

### 周日波士顿

整齐的花朵——郁金香、长寿花、杜鹃花——凝视——如同从祭坛向外张望——透过紫色玻璃窗，为了看见雕像——糟糕！——，注视松鼠、麻雀、鸽子、你我二人。

## 两百二十一

### 宴会

波士顿

唯一神论的牧师们的——以及牧师娘们——在萨默塞特酒店。出口：笔直的长队，在一个粗俗的成衣广告前。最终，最后一辆卡车上的女人，我是说，牧师的妻子，在她低调的美色中，留下一道刺眼花哨的余痕。她的黑色连衣裙顶部，有块巨大的洋蓍状鲜红布饰，留下的痕迹，宛若火车尾部的一束光。

## 两百二十二

### 更好的波士顿

马尔堡路、联邦大道、纽贝里路：巧克力之家的三把平行尖刀，日渐长，夜渐短。

## 两百二十三

### 天空？

纽约

作为模仿，还不算太糟。有些僵硬、暗淡、生硬。——这些广告画家还真不错，真不得了！再上去！更高一些！您几位可不要掉下来，先生们！再高一些，现在仍闻得到画的气味，却未能嗅到最初的永恒玫瑰！

## 两百二十四

游走在纽约——波士顿的坏朋友，为什么？文明城市，宇宙的中心——有几句人们口中的小诗句：

“如此来到了美好古老的波士顿  
灯塔与鳕鱼之镇，  
这里卡伯特家的人只对洛厄尔家的人说话  
而洛厄尔家的人只对上帝说话。”

我认识一位卡伯特家的女士，洛厄尔家的人该感到多么无聊啊！我阅读过洛厄尔的《喷泉》。上帝该感到多么无聊啊！

## 两百二十五

### 午夜梦回

纽约

……再次漫天繁星！我却不为所动。我开始了咏叹调，而到一半时，音符掉落，宛若虚假的音符……是的，这些星星看起来只像国旗上的星星。



## 两百二十六

## 殖民地俱乐部

纽约。

致米盖尔·加亚雷

进入时，不由自主地心生畏惧。然而……我们是来这里喝咖啡的吗，有这么多的鸚鵡？天花板下坠，天啊！……

充满一切可能与不可能的色彩的鸚鵡，它源自糟糕热带地区的思乡女士的恶梦。鸚鵡飞越花园中虚假的金属翠绿，渴望轻盈飞翔，却如铅块般动弹不得，飞往智慧。换算成美元：一百万。啊……这时候！……这时心缩小，惦记着女艺术家将绘画的其他天花板，用它从睡梦那里偷来的这一百万。那将要做的梦啊！我的上帝！在热带的海岸，极地与赤道的！

一百万的声响冲破天际，人们望向那一百万只鸚鵡，她们——是何种墓园的狂欢？——伴随极少的寿衣，独特的智力，他们戴着单目镜，独眼。另一只鸚鵡飞来，是先生白某，艺术评论家，一篇艺术展简介的作家，看似比天花板上的那些更真实，不幸地，他飞向我！他礼貌地对我说话时，我的眼角瞥见了鸚鵡飞下飞上从壁炉到天花板。他们交谈的神情，抽烟的姿态！……

接着，夜晚如抹净蜘蛛网一般，从我的脑海中抹去了鸚鵡与攀援植物。如此这般的狂热，绿红、绿蓝、绿黄、青绿！……中毒的我在清晨苏醒。

## 两百二十七

### 分割

从花园城市前往纽约，

火车上。

……疲倦的男人们，在梦中咀嚼口香糖。在马莎华盛顿酒店，植物温室里的惊艳女士们，向一位黑人男士要了一张小桌子，为了制作胸花……浓烟。笑容毫无理由、不具答复。慵倦倦怠。

突然，火车驶过，分割两侧的房屋。是的，火车不是分隔了一条街，而是切断了整块街区……向右向左，在那些没有门面的住宅里——仿佛那些在我童年时勾起我好奇心的一艘船或一座工厂的某部分，——理发师、服装设计师、卖花人、印刷工人、制帽人、裁缝师，他们工作，每位都身处自己的公寓，在无门的玻璃后，于彩色的微光下。

## 两百二十八

### 华特丝前妻

纽约

我俩在大都会有过一面之缘，当时这位女士溢满我的怜悯之情，令我喜忧参半。她几乎无法站稳，拄着小拐杖缓慢前行，仿佛坐着轮椅。华特丝先生已入土长眠，化为玫瑰。而她，却像虫一般，在地上苟且生存。

众所周知，这位女士在年轻时嫁给了华特丝。无疑地，在妻子的陪伴下，华特丝绘出“夏娃诱惑”。接着，他又在思念妻子的时光中，创作出那可悲的“米诺陶洛斯”，无法逃离它的高塔，嗅闻地平线、向西咆哮。为了使春日与冬日沉睡，需要一小时成双的绝美、成对的高雅，几乎跳脱出大自然。你们想想丹特、拉斯丁、维克多·雨果……

一日，夏娃身穿埃及服装，出现在华特丝先生眼前，或许他正画着“爱情与死亡”；她高歌一曲，并献上了几支做作的舞，仿佛他是一名歌剧舞台深处的观众。然后，她离开了他，永远地离开了他的住所。华特丝孤身一人，身旁放着他的作品“爱在世界上”，看似他痛苦的讽刺诗。

### 寄出

……比夕阳更遥远的“永远”，曾是如此：衣衫褴褛、寒冷凄凉的纽约，困入牢笼、奄奄一息，而我将此倾诉于你，忧伤的华特丝。

## 两百二十九

### 有轨电车

纽约

眼镜。高毡毛似的小腿，皱褶、沾满烂泥。（它们步入舞池，唯一的一对。）  
眼镜。目光黯淡。毫无倦意的下颌骨——多疲倦！——无止尽地咀嚼口香糖。眼镜。  
无趣的醉汉，使金、银、白金假牙的大家开始假笑。眼镜。黄种人、铜色皮肤的人、身穿白衣的黑人，我想说，黑衣，应该说，棕褐色的，还有高顶帽……  
阴影。眼镜。小心！您踩到了我的双眼！视线，我是说，镜片后黯然的视线。眼镜，眼镜，眼镜。

## 两百三十

### 作者俱乐部

纽约

我曾一度以为纽约没有诗人。但令我意想不到的是，竟然会有这么多糟糕的诗人。更想不到的是，有像这样的简陋房屋：尽管它位于十五楼，几乎与帕纳萨斯山一样高，却如我们的马德里科学文化艺术神殿一般，已然枯竭、满是尘埃。

他们是最次等的男士，刻意将自己的气质与外表模仿成坡、沃尔特·惠特曼、斯蒂文森、马克·吐温。他们吸着免费的烟，任意消耗自己的灵魂，一时竟无法

区分是人还是烟；他们披头散发，正在嘲笑罗宾逊、福斯特、马斯特斯、维切尔·林赛、艾米·洛威尔，但却没有嘲笑坡、艾米莉·狄更生、惠特曼，因为后者已经逝世。他们向我展示一面面墙，墙上挂满了泛黄的肖像画与签名板，是布莱特的、奥尔德里奇的、洛威尔的，还有，还有……

……我从一名吸烟的女士那里拿了一根烟，点燃后，将它丢在地毯上的一处角落。我静看火焰是否会变大，然后取代这家毫无价值的俱乐部。愿火光伴随璀璨的星辰，在四月的晴朗夜空中，留下一个清新的深坑。

## 两百三十一

### 甜美的长岛……！

甜美的长岛，波澜起伏、温婉柔美：伴随你繁花盛开的樱桃树、你诗情画意的林荫小径、你和睦的微风、你源源不绝的鸟儿，比罂粟花种子更繁多；伴随你面向大海的山谷、你森林中的攀缘植物、你树下的村庄小图书馆、你穿梭于人群中的亡者；伴随你细如脚掌的公路、伴随你年幼的女读者与女园丁们；甜美的小岛覆盖着夹竹桃，洁白、殷红、淡粉……

长岛，甜美之岛；为何，在你的最佳位置，先生田某用钢铁、大理石与玻璃建造这栋可怕的屋子，布满多彩画廊和一打白熊，可怕的龙与闪亮的曲颈瓶——啊，喷泉！——，庞贝古城的废墟，墨西拿地震的残骸，锚与孔雀石，鹦鹉标本与陈列盔甲，青铜秋千与绘有鸦片的挂画，土耳其沙发与自动演奏钢琴；甜美的长岛？

……我不知道这座古老的国际小歌剧院叫什么名字，在这间大脑瘫痪似的温室中，在这座有品味的陵墓里，在这口富有感官的坟头，他们将从印第安码头把它投入大海。啊，被烧毁的可怜船只，你被囚于深牢，你只能从舞台的横幕后眺望自由的蓝海。在自然的美景中，你只能感受到虚假，甚至比我更忧伤，此时我要赶去搭飞驰的火车……甜蜜的长岛！

## 两百三十二

### 沃尔特·惠特曼

——然而，您真的想参观惠特曼的住宅，而不是罗斯福的？从未有人向我要求过这样的事情……！

房屋渺小泛黄，坐落于铁轨旁，宛若铁路调度员的住所，在一片翠绿的小草上，草坪被石灰划上界限，在孤树下。四周，无边无际的平地敞于风中。风横扫过它，也扫过我们，将粗糙平凡的大理石清扫干净，并对来往的火车说道：

为了标记沃尔特·惠特曼的

出生地

白发好诗人

生于一八一九年五月三十一日

亨廷顿殖民地协会

于一九零五年建造

住所管家似乎不在，我便在小宅四周来回踱步，尝试着透过小窗看见什么……突然，一名高大的男士走来，行走缓慢、胡子浓密，身穿衬衫、头戴宽帽，神似惠特曼年轻时的肖像——从何处？——他靠在铁栏杆上，对我说，他不知道惠特曼是谁，他说自己是波兰人，那个住宅属于他，他也不愿让他人参观。然后，他缩着肩，钻进那扇看似玩具的小门。

孤寂且寒冷。一辆火车逆风驶过。太阳，一瞬间火红，逝于低矮的森林后。我们沿路走过的碧绿池塘略泛血色，寂静中，无数的癞蛤蟆在池里叫着。

## 两百三十三

纽约

——我已经无法再走了！

——要走到月亮！

——直到月！亮！……？

——是的！仅剩整条第五大道，然后我们就到了！

## 两百三十四

### 大都会俱乐部

纽约

过气的时髦、俗气的装扮！——是的，是同一个，您可以肯定，史某小姐；完全一致。是相同的，搭配她的灰头土脸、她大大的圆眼镜、她白色的寡妇乔装、她腹部上的巨大罂粟花，肚子被肉挤得鼓起，预感到最后一条虫……——

在任何别出心裁的狂欢节中，这几位女士的盲目信念都是自然的——宗教派别、艺术分支、某种阵营——。我身后，天蓝与蜜黄相间的厅堂里，弥漫着孤寂。这三位，恰如三份**恩典**，却被荷尔拜因画上，为了他字母表里最后的那个“之”字形字母。她们抽烟，带着抛弃理想的颓废态度，此神情回荡在她们的小眼睛与眼镜中。而一缕烟形成轻柔的微蓝圈状，飘盖在了她们的帽子上，每一圈都是一份复杂的糟糕甜品，伴随春夏秋冬的一切色彩，混合于狂欢节后的过渡中。

我不知道她们是从何而来，就如同不知道鸟儿在何处逝去。她们与它们一样多……还有一些猫头鹰。

## 两百三十五

### 妖媚的年老女士

纽约

伊娃、沙米拉姆、沙弗、埃及艳后、阿格里皮娜、卢克雷奇娅·波吉亚玛丽·斯图亚特、尼侬·德·郎克罗……这些老女士们，都曾经在所谓的**历史**中有过一席之地，如今却居住于此，第六大道上。她们谨慎地，过着与世隔绝的生活，或在格拉美西公园，或在布鲁克林，在时尚现代的舒适公寓中。房子是艾尔西·德·沃尔夫小姐或斯威夫特小姐装修的，颇有雅兴，装饰被她们略微加重了某些特定的时代回忆，那些纪念品都是从抢掠、海难、火灾、废弃物中抢救出来的。这段时间，每周三的“诗歌协会”聚会——“国家艺术俱乐部”——或是在“大都会”，又或是在“演员俱乐部”，她们全体出席，金色假牙、浓妆艳抹、满脸皱纹雀斑、衣衫褴褛、老眼昏花，已除去了身上经久的汗毛，正如同众所周知的，指甲在尸体上生长；露肩衣露出了最后一根肋骨，又或是表皮油脂，双肩与背部覆盖了成千上万的红白岛屿，宛若一张极地区域的地图。



她们身穿自己水仙似的老婆态，身上的空地长满青草。打扮的样子别具一格：头戴皇冠的奥菲利亚，埃及艳后，还有帕斯考的鼻子。无论是否有必要，都伴随了一切可能与不可能的东西——西班牙的十字架，印度、俄罗斯的长袍，仙境般的肉体——然后她们蔓延向任何地方，南瓜花、沉重的孔雀石，还有鸵鸟、老鹰、乌鸦或火鸡的羽毛中……

她们总是在陵墓中守夜，不畏惧黑夜，或是雨天、或是雪天，在她们十二楼的坟墓中，总是最后离开的。她们布满灰尘的皱纹被窖藏于无限的香槟酒中，在失眠之椅上，她们被钟爱。这个时间，她们已忘却了天堂、巴比伦、莱斯博斯岛、亚历山大、罗马、意大利、苏格兰、巴黎。况且，这些地方如此遥远，无法在清晨之前赶回！她们停留于此，与任何一位立体派、罗宾逊派或圣经派的诗人共聚一堂。他对她们朗诵错误的自由体诗句，亦或更糟糕的完整英语诗词——蒲柏的十一音节诗——，一段献殷勤的墓志铭便使她们遗忘了自己的母语，如今已在废墟，在她们所剩无几的牙齿中。

如此带刺的丝绒，如此带丝的灰烬！然而她们对众人微笑，宛若无琴键的古钢琴，与司机、管理员或是电梯里的黑人调情，然后目不转睛地退去。但又有谁会在这大雪纷飞中，跨越世纪，走向自己的墓茔！

## 两百三十六

### 华盛顿

#### 从它的方尖石碑

天空下甜美的设计，红绿相间，城市的穹苍宛如沾满灰尘的玻璃柜，从圆规的端点眺望。

## 两百三十七

华盛顿

歌剧院。一圈令人目眩的寒冷光环——瞬间如日似月——正笨拙地追寻女人丑陋的面孔，郁郁寡欢、过度上妆，她是如此不知羞耻，竟将全裸的身体展现其中。女人高歌。她的声带中藏着一只母鸡和一只猫。有时候，仅是一只猫。又有时，只有一只母鸡。有时，母鸡与猫互相抓，在一场充满猫叫、鸡鸣，以及鸡翅挥打、猫爪撕抓的可怕决斗中。

是关于和平之歌，从“战备”而来……严肃且压抑的掌声。

## 两百三十八

费城

百老汇街：令人不悦的渺小教堂，是这块青石造的，柔软黏腻且令人厌恶，如同一块廉价肥皂，在此地频繁使用；而且，又肮脏又掉漆，仿佛被丢弃在垃圾桶，在裂痕与碎片中，显得更加残缺！玻璃窗上印有仙境般的鹦鹉与蜥蜴，窗的浅淡色彩明显失调。门口，在一块嘎吱作响的扭曲挂牌上：

售或租

78 X 92 英尺

撒母耳 W·雷维斯

咨询：房屋购买与

不动产销售

两百三十九

富兰克林的床

费城

昨日我看过了华盛顿、拉法叶的床，还有其他人的……

——那么富兰克林的呢？——我在阿卡迪亚的餐桌上问道。

（女士们隐去了笑容，绅士们沉默了一会儿，微笑着。然后，他们谈论美味的甜点、葡萄酒、打翻的水……）

接着，先生王某走近我，在我耳边说道：

——富兰克林不会在同一张床上睡两晚……也没有一晚是睡自己的床……

## 两百四十

### 一名比利·桑戴的效仿者

纽约

就连比利·桑戴，糟糕的传教士，都不敢来这座“非信徒之城”。但是他确实拥有一些具有相对“能力”的信徒。比如这位雷·佩蒂牧师，来自华盛顿广场的再洗礼派教会。这里有他的两则告示：

“C 告示”：

晚上七点四十五分 管风琴演奏

基督的关键时机

晚上八点钟 讲道

周日傍晚特别服务

A·雷·佩蒂

四月      二日      基督与群众

九日      基督与懦夫

主题      十六日      基督与十架

二十三日 基督与战胜

三十日 基督与荣冠

特别音乐——动听歌唱——欢迎你

“运动员的告示”：

棒球布道

周日晚上八点钟

A·雷·佩蒂

五月十四日 困苦（棒球）击手

主题 五月二十一日 献祭一击

五月二十八日 由于天色昏暗游戏取消

生命信息

完成挥棒

……这是一个春日的夜晚。广场，鲜绿；天空，仍因着白日的热气和灰尘，略显金黄；月亮，宛若光之鸟，从一棵树飞向另一棵树；空气，在愉悦强风吹散的喷泉水中，变得潮湿。仿佛广场是邻居之家的大庭院。在长椅上，肮脏的人们在

厚颜无耻的手足之情中沉睡着。醉汉，醉汉，醉汉喃喃自语，对孩子、对明月、对行人……从麦克杜格尔小巷，传来音乐声以及人群的喊叫声。在大门敞开的家中，能够窥见人们的舞姿。教堂也一样开着。孩子们的嬉笑声传入教堂，略微惊悚的牧师的叫声传出，奋力嘶喊——汗水与手势——在场上讲道。

## 两百四十一

### 坡的住宅

纽约，

致何塞·马利亚·德·萨加拉

——那么坡的住宅呢？那么坡的住宅呢？那么坡的住宅呢？

——……？！

年轻人们耸肩。某位和蔼的年迈女士悄声对我说：

——是的；一间小房屋，白色的；是的，是的，我听说过它。接着她想告诉我在哪里；然而她糟糕的记忆却无法笔直前行。无人指路。我们只能按照人们诉说的摸索向前，可根本无法找到它。难道，它是一只蝴蝶？

然而，它确实在纽约。仿佛一颗星星或一朵茉莉的微小回忆，存于记忆的海洋。我们仅能在茉莉花园，或是远古时期的空中确定它的位置，童年时的、恶梦中的、梦境里的、恢复期的。

然而，我看到它，我在一条街上看过它：月光在一片白木建筑物上，白雪覆盖的攀缘植物在紧闭的小门上，在亡者的安息之地前面，伴随一片未踩踏的雪，宛若三个纯洁枕头，一天曾走上它的三步路。

## 两百四十二

## 不合适的时间

纽约

“阿宾顿广场”。凌晨两点。一盏黑色玻璃路灯，还有被灯光照白的字句：

任务

动机

晚上八点服务

两个橱窗里，放着被隔离的可怜“葡萄柚”和番茄，它们的黄与红伤心地浅睡着，直到天明。两个橱窗之间，有个肮脏的阶梯通往下一扇不起眼的门。一切都被框在两米的距离，宛如逝世讣告，在覆盖灰尘的哀悼木头上。门上的玻璃，照着光：

我需要做什么才能得救？

请来听

L • R • 卡特牧师

两百四十三

紫色玻璃

以及白色麦斯林纱

紫色玻璃！……宛若高尚的贵族凭证。在波士顿有许多，在纽约也有一些，在华盛顿广场的老区那里，多么愉悦、多么好客、多么静默！特别是在宇宙的中心，这些美丽的玻璃常存，带着一种傲慢自私的嫉妒之情孤芳自赏。

它们是殖民时期的。制造它们时用的材料，在经年累月的日晒中，已渐渐变色，那原先的紫水晶、三色紫罗兰、紫罗兰。透过它们似乎能够看见，在它们安宁家中的柔白麦斯林纱中，那高尚精致的灵魂，源自纯金真银的岁月，悄然无息……

如同我之前提到的那些花与石，有一些，风格已几乎无法诠释，必需具备足够的能力方可看清；另一些，它们的姐妹将其模糊呈现于白色的麦斯林纱中，当纯洁日落的阳光照入它们时；其它的，总之，早已完全变紫，高贵的腐烂。



我的心与它们同在，美国，宛若一朵紫罗兰，一块紫水晶或是一朵三色紫罗兰，包裹在麦斯林纱的白雪中。我已为你去撒种，在甜美的小径，脚边的玉兰花在当中清晰可见。这正是为了，每年四月，粉白花朵能用芳香去惊艳那归来的夕暮或夜晚。此时，夜归的清教徒女人身穿光滑的外衣，伴随高贵的眼神与灰金的发辫。女人们轻柔地返回她们此地的家，于大地思乡的宁静春日之时。

（附注：

这本“日记”，比起我的任何其它作品，它是一本暂时的书。有可能，在以后，当我遗忘它时，会再重新创造它，更多修改它，应该说，改写什么；也可能我会去除一些现在进行的并留于初稿的轻微改动。

我不知道以后将会是如何。我只知道，今日，我觉得我的这本书是它自己的草稿，不知道是更多或是更少的草稿，我想将它从上或从下除去，为了释放我自己，从灵魂与身体的这一侧，从最近的我，它有些烦人，到目前为止都没被修改，仅仅一年而已。）